HENRI BERALDI

PROPOS DE BIBLIOPHILE

GRAVURE ET LITHOGRAPHIE
RELIURE

VIGNETTES DE DARBOUR
GRAVÉES SUR BOIS PAR PAILLARD

PARIS
MDCCCCI

EWU 38T
P 35P.

PROPOS

DE

BIBLIOPHILE

TIRAGE A SOIXANTE EXEMPLAIRES

N° 24

Mr Mercier

H Beraldi

HENRI BERALDI

PROPOS DE BIBLIOPHILE

GRAVURE ET LITHOGRAPHIE
RELIURE

VIGNETTES DE DARBOUR
GRAVÉES SUR BOIS PAR PAILLARD

PARIS
MDCCCCI

LA LITHOGRAPHIE

Exposition générale de la Lithographie
à l'École des Beaux-Arts, 1891.

Rien de plus sûr, pour tuer l'homme le mieux portant, que de lui répéter sans cesse qu'il est mourant.

Ainsi de la lithographie : au risque de l'achever pour toujours, c'est un lieu commun à présent de dire qu'elle est morte.

Mort, le procédé dont se servent aujourd'hui avec virtuosité d'habiles lithographes ? le procédé qu'emploient même quelques artistes, non des moins intéressants, pour des créations originales ? Non. La lithographie est encore vivante.

Mais, pour dire toute la vérité, elle vit sans le grand éclat qu'elle eut naguère. Elle subit une double crise : le public l'a oubliée, les peintres l'ont abandonnée.

Il est donc urgent de la remettre sous les yeux du public. Il est urgent surtout de rappeler aux peintres, au moment où décroît leur universel engouement d'il y a vingt ans pour l'eau-forte, qu'ils ont sous la main, tout prêt, un procédé merveilleux de souplesse, de richesse et de facilité, qui pendant un tiers de siècle fut adopté par les plus célèbres de nos peintres pour le plus grand honneur de l'Estampe Française, et qu'il dépend d'eux aujourd'hui de rétablir ce procédé dans sa splendeur première.

Il était une fois — l'histoire de la lithographie commence comme un conte et elle a une légende — il était une fois un auteur dramatique bavarois qui, ne parvenant pas à faire éditer ses pièces, voulait les publier en les gravant lui-même en relief sur cuivre. Un jour, vers 1796, ayant à écrire une note, une vulgaire note de blanchisseuse, et ne trouvant pas de papier sous la main, il se servit

précipitamment d'une pierre de Solenhofen polie et de son encre grasse de graveur : il eut ensuite l'idée de jeter de l'acide sur la pierre, qui, naturellement, fut entamée. La lithographie était créée, dit la légende.

La lithographie n'était pas créée. Mais les recherches de Senefelder dévièrent, se portant d'une gravure sur cuivre à une gravure en relief sur pierre. Il ne trouva pas ce qu'il cherchait, c'est-à-dire une *gravure entamant* la pierre *par morsure* ; mais, par une seconde déviation dans les recherches, il trouva ce qu'il n'avait pas cherché d'abord : un *procédé d'impression* permettant la multiplication de l'écriture ou du dessin au moyen d'une simple *modification chimique* de la *surface* de la pierre (modification plus complexe que ne le croit généralement le public, habitué à l'éternelle comparaison avec la buée sur une vitre où l'on a passé le doigt. Il y a, d'un côté, réactions entre les acides gras de l'encre ou du crayon et le calcaire, de l'autre, réactions entre le même calcaire et l'eau acidulée gommée, et naissance de composés, là attractifs, ici non attractifs de l'encre grasse. La spécialité de ces réactions explique

pourquoi un calcaire particulier est seul apte à la lithographie).

Senefelder poussa à fond ses recherches pendant plusieurs années, depuis 1796 : alors il arriva à créer la lithographie méthodiquement et complètement, y compris le lavis sur pierre et la chromolithographie.

Une singulière destinée attendait le nouveau procédé. Né et bientôt pratiqué industriellement en Allemagne, il lui était réservé d'être naturalisé français et de recevoir de la main de nos peintres toute sa valeur d'art.

Car la lithographie a été un art français.

Cette transplantation en France cependant eut toutes les peines du monde à se produire : elle demanda vingt ans !

Pendant ces vingt ans, voici ce que l'on trouve comme tentatives d'acclimatation.

En 1800, Ant. André, français habitant Offenbach-sur-le-Mein où il avait connu Senefelder, vient à Paris et crée rue du Pont-aux-Choux un établissement lithographique qui ne fait pas ses affaires et est vendu en l'an XII à Mme Révillon. — Le 1er fri-

maire an XII, le peintre Bergeret dessine sur pierre une tête de Mercure pour le prospectus de l'imprimerie lithographique, rue Saint-Sébastien, 24. Il y avait donc une « imprimerie lithographique » fonctionnant à Paris en 1804. — En 1805, au retour d'Austerlitz, le général Lejeune, futur directeur de l'École des Arts de Toulouse, dessine un croquis à Munich, dans l'imprimerie de Senefelder. — En 1805-1806, le duc de Montpensier, fixé en Angleterre, dessine par le nouveau procédé des vues, le profil de son frère Louis-Philippe et le sien, et un curieux portrait in-4 de Madame Adélaïde dont on doit dire qu'il est déjà mieux qu'un essai : c'est vraiment une lithographie. — En 1806, un négociant français en toiles peintes établi à Offenbach, François Johannot (le père d'Alfred et Tony Johannot), vient en France et essaie inutilement d'y propager l'usage de la lithographie. — En 1807, le colonel Lomet, se trouvant en Allemagne, lithographie une étude de tête d'homme. — En 1809, encore à Munich chez Senefelder, Denon trace sur pierre un croquis.

Ce sont là les *incunables* de la lithographie : fort curieux pour l'histoire du procédé, rudimentaires

comme art : simples jalons, épreuves rarissimes, que possède d'ailleurs le Cabinet des Estampes.

En 1812 et 1814, le comte de Lasteyrie, pressentant l'avenir de la lithographie, se rend à Munich, étudie le procédé, achète les secrets, imprime de sa main. Engelmann en fait autant, et dès 1815, il fonde une imprimerie lithographique à Strasbourg. Lasteyrie, de retour à Paris, y crée la véritable première imprimerie lithographique, fonctionnant régulièrement en 1816. (Senefelder vint à Paris en 1820 pour y établir une imprimerie lithographique. Mais il y trouva des imprimeurs lithographes au moins aussi habiles que lui, et au bout de peu de temps retourna en Allemagne.)

Cette année-là nos peintres adoptent la lithographie. Horace Vernet dessine son *Lancier*, Girodet le portrait de *Coupin* ; Gros, Hersent, Denon, l'architecte Alavoine essaient le procédé ; Guérin, Boucher-Desnoyers, Regnault, chargés par l'Institut de faire un rapport sur la nouvelle impression, lithographient pour se rendre compte. Vingt autres suivent par goût.

Enfin, au salon de 1817 est exposée, sous le nom de Lasteyrie, une collection de « produits lithographiques ». Ces « produits » sont des militaires de Carle Vernet, des paysages de Thiénon, des plans, des cartes. Au Salon de 1819, Engelmann arrive aussi avec ses lithographies de Bourgeois, Bouton, Baltard, Vernet, Bacler d'Albe, Blondel, Isabey.

Alors c'est une floraison subite. Tous les peintres, séduits par la facilité du procédé, se mettent à lithographier. Mamelucks de Gros, chevaux, cosaques et chasses de Carle Vernet, militaires de son fils Horace, ouvrent ce premier âge d'or de la lithographie. Charlet dans sa première manière exalte les soldats de l'Empire ; Géricault aussi les pousse à l'épique, en attendant qu'il change de genre pour dessiner sur pierre à Londres ses merveilleux chevaux. Prud'hon, avant de mourir, a le temps de laisser quelques lithographies de premier ordre.

Entouré d'une légion de dessinateurs — Isabey père, Cicéri père, Courtin, Enfantin, les Fragonard, etc., au premier rang desquels brille l'exquis Bonington — le baron Taylor, poussant à son

apogée l'activité lithographique, entreprend cette colossale publication des *Voyages dans l'ancienne France* : publication mère, comme l'appelle M. le marquis de Chennevières, à l'imitation de laquelle devaient naître pendant cinquante ans tant de recueils de « vues pittoresques ». On y trouve des culs-de-lampe signés Ingres ou Delacroix !

C'est une fureur. Tout comme il y a quelques années nous avons vu la fureur de l'eau-forte, « l'aquafortisme », il y eut alors pour la lithographie une universelle passion, une invasion du *lithographisme*. Alaux, Baltard, Baptiste, Bergeret, Bertin, Bouillon, Bourgeois, L. Cogniet, Couder, Delorme, Desenne, les Gudin, Gué, Lancrenon, Leprince, Lethière, Michallon, Muret, Picot, Pingret, Robert Fleury, les Swebach, Saint-Èvre, Mme Haudebourt, etc., etc., lithographient. Ingres lithographie. Les peintres du diorama, Bouton, Daguerre, lithographient (et aussi, dit-on, Niepce). Les peintres attachés à la manufacture de Sèvres, Béranger, Robert, lithographient. Les amateurs de tout rang lithographient : le baron Denon, Mme Tallien, devenue princesse de Chimay, le général Lejeune.

le général Bacler d'Albe, le général baron Atthalin, Basset de Jolimont, le comte de Forbin, le baron Coupin de la Couperie, le baron Crépy Le Prince. Aux Tuileries, la duchesse de Berry, le duc de Bordeaux enfant, lithographient. Au Palais-Royal, le duc de Chartres, le prince de Joinville, les princesses Marie et Clémentine, lithographient. A Rome, la princesse Charlotte Bonaparte lithographie.

Pendant ce temps, des amuseurs, Boilly, Pigal, Marlet, etc., avec leur gaieté trop souvent triviale, font rire le public à l'étalage des marchands d'estampes. La caricature lithographiée tue l'ancienne caricature gravée.

La mode des albums lithographiques se développe.

Devéria, Charlet, Raffet, Bellangé, les font au crayon.

Grandville, Henry Monnier, Eugène Lami, d'autres encore, ont un autre procédé plus propre à attirer l'œil : un trait de plume pour le contour, que vient ensuite remplir un fin coloriage. Colorier devient un art, et vers 1830, Meilhac publie un « Traité du coloriage des lithographies ».

On voit se multiplier les « macédoines », genre cher à Victor Adam.

La lithographie se met partout, sur les titres de musique, sur les affiches : ne dites pas que ces pièces-là sont indignes de l'attention : il en est signées des plus grands noms, Delacroix, Decamps, Raffet.

A côté des dessinateurs originaux naissent les lithographes de profession : ceux-ci renoncent au travail libre pour se créer l'obligation d'un travail classique, le *grain*, le *grené fondu*, qui est à la lithographie ce que losange est à la gravure. Sudre, le traducteur d'Ingres, Aubry Le Comte, le traducteur de Girodet, et Grévedon le portraitiste, sont les maîtres du genre.

Les lithographes de la Restauration crayonnent sur la pierre comme sur le papier, sans trop se préoccuper de l'éclat et de la couleur. Leur crayonnage est d'un gris timide, et caractéristique. Géricault, cependant, va très avant dans le développement des ressources du procédé.

En 1825, un réfugié espagnol résidant à Bordeaux

— Goya, pour l'appeler par son nom — Goya octogénaire, prend le crayon lithographique et dessine quatre courses de taureaux avec une vivacité juvénile et une couleur que nous appellerions aujourd'hui « moderne » et même « moderniste ».

Delacroix voit ces lithographies et en est émerveillé. Lui-même prend le crayon gras, dans lequel il découvre une matière riche, plastique, et travaillant dans ce crayon comme les peintres dans la pâte, il exécute les lithographies du *Faust*, cri de guerre du romantisme.

Alors a lieu la seconde floraison de la lithographie; la floraison des romantiques, des lithographes coloristes, des peintres de 1830 : Decamps, tout vibrant de lumière dans ses fonds ; Jean Gigoux, argentin dans ses blancs; Louis Boulanger et Célestin Nanteuil, étranges dans leurs imaginations romantiques ; Eugène Isabey, aussi exquis que Bonington ; Paul Huet, Jules Dupré, Roqueplan, renouvelant le paysage ; Achille Devéria, fixant dans des portraits d'un admirable jet la physionomie de l'homme et de la femme de 1830.

A côté d'eux, tous ceux qu'on pourrait appeler la

légion du journal *l'Artiste:* Charlet dans sa seconde manière et Gavarni dans sa première, Barye, Jeanron, Laviron, Lepoitevin, Dauzats, les Johannot, E. Giraud, Lessore, Mozin, Jules David, Alophe, Canon, Challamel, André Durand, Julien, le portraitiste Léon Noël, etc.

A côté d'eux aussi, dans le redoutable journal de Philipon, la caricature politique, élevée un moment à la hauteur de l'art par la vigueur du dessin de Daumier, d'Auguste Bouquet, de Traviès. Mais la violence de cette caricature la fait supprimer ; alors la lithographie se rabat sur le dessin de mœurs auquel elle donne pendant vingt ans un éclat extraordinaire.

En 1840, le moment de la grande prospérité de la lithographie est déjà passé.

Les lithographes de métier, les greneurs, les Marin-Lavigne, les Midy, les Llanta, les Maurin, se sont il est vrai multipliés. Mais les lithographies de peintre se font plus rares. Cependant, en dehors des lithographies célèbres d'Aimé de Lemud, cette période est glorieuse encore ; elle est comme le point milieu des œuvres de Daumier, de Gavarni, de Raffet,

œuvres immenses qui, à eux trois, comprennent SEPT MILLE PIÈCES originales !

Voilà ce que la lithographie permet, et ce que ne permet pas l'eau-forte. Certes, une comparaison entre l'eau-forte et la lithographie n'est pas possible, et il n'y a pas à essayer de louer l'une aux dépens de l'autre. Mais il est certain que, la pointe à la main, le peintre est moins à l'aise qu'avec le crayon gras. En dehors du dessin, une double question le gêne : celle des tailles, c'est-à-dire de la *gravure*, et celle, très délicate, de la *morsure*, qui le désespère. Généralement il en est réduit à faire mordre par quelque graveur de ses amis. Ainsi embarrassés et limités d'ailleurs par un certain format que l'eau-forte ne saurait dépasser impunément, les peintres, quand ils font de l'eau-forte, s'abstiennent des sujets d'envergure qui seraient plus aptes à intéresser (la figure humaine, le portrait, l'histoire, les mœurs) et se rejettent sur des croquis, des études ou des sujets ramenés au simple. Voulez-vous un exemple ? Prenez Delacroix. La pointe à la main, il risquera quelques petits croquis d'animaux, quelques études, mais il ne se donne pas carrière. Prend-il le crayon ? Alors c'est *Faust !* c'est *Hamlet !*

Daumier? Que s'attarderait-il aux essais d'eau-forte? C'est la pierre qui lui faut pour être, sans contrainte, le prodigieux saisisseur de gestes et de mouvements, l'admirable coloriste du noir et blanc ; pour être le grand satirique, en portant le développement de son œuvre au chiffre de trois mille pièces. Et Gavarni, où va-t-il, dans ses quelques essais de pointe? Guère loin. Il n'y est point à l'aise. Il le déclare lui-même : la chimie de l'eau-forte lui répugne. Et avec le crayon, que fait-il ? La *Comédie Humaine*, rien que cela ! trois mille pièces encore : œuvre inouïe dans l'histoire de l'Estampe : œuvre d'un homme de génie.

Et Raffet, le grand Raffet? Certes, il a gravé quelques petites eaux-fortes très précieuses. Mais c'est le crayon lithographique qui lui permet d'être un maître prodigieux, dont on peut dire que toute la peinture militaire est contenue en lui ; qui permet à son génie — le mot n'est pas trop fort, — de ressusciter le soldat républicain, le *bleu* du fort Mulgrave, de Wattignies et de Lodi, oublié jusqu'à lui ; — qui lui permet de montrer l'épopée, et Bonaparte à Toulon, et Bonaparte en Égypte, et Napoléon en 1804, passant la revue de ses guides, et le Napoléon

triomphant de 1807, et le Napoléon de 1813 acclamé par les mourants de Lutzen, et le Napoléon de 1814, pensif, à la tête de ses mornes débris d'armée, et le Napoléon de 1815 au milieu de son dernier carré, — qui lui permet de symboliser dans ses « rêves » dans ses « revues nocturnes » et dans ses « réveils » toutes les rages de la défaite, tous les espoirs de la réparation triomphante et de la rentrée dans la gloire, — qui lui permet de laisser sur le soldat contemporain, sur le soldat de sept ans de service, sur le soldat d'Anvers, de Constantine et de Rome, et bientôt de Sébastopol et de Solférino, des pages immortelles, — qui lui permet enfin, dans son voyage en Crimée, d'être l'admirable précurseur de la peinture ethnographique et orientaliste.

Et c'est parce qu'il permet de telles œuvres qu'il ne faut pas délaisser le crayon lithographique ! Dans chaque atelier, à côté de chaque chevalet, devraient être des pierres prêtes à recevoir toutes vives les impressions des artistes. Le rapporteur du jury de gravure de l'Exposition Universelle de 1889 avait dit sur ce point un joli mot : *la lithographie devrait être le carnet de poche des peintres.* Procédé si fécond en ressources, si prompt en résultats : tant de simpli-

cité dans la technique, rien qui vienne retarder la soudaineté du dessin !

En 1850, la lithographie originale compte encore Bonhommé et Laemlein, qui ont laissé des pièces admirables (bien qu'à peu près inconnues jusqu'ici), Chassériau, Diaz, Andrieux, Edouard de Beaumont, Cham, Rambert, Doré. On peut même dire que la lithographie brille encore un moment avec Français, Jules Laurens, Leroux, Henri Baron, Anastasi, J. Didier, Célestin Nanteuil, etc. ; avec l'œuvre remarquable de Mouilleron. Mais les publications de Bertauts sont la dernière des grandes manifestations lithographiques collectives.

Voici écoulées les trente-cinq premières années de la lithographie ; les trente-cinq dernières seront, en comparaison, peu fécondes. Vers 1860, la situation de la lithographie est très compromise :

Elle perd le dessin de mœurs, remplacée dans les journaux illustrés par les procédés photographiques, gillotage, etc.

Elle est obligée de céder la place, dans les nombreuses publications d'architecture et d'archéologie,

à la gravure en taille-douce. On exige désormais des planches scientifiques et géométrales, et non plus des vues « pittoresques », comme dans le temps des Taylor et des Du Sommerard.

Enfin les peintres la quittent pour l'eau-forte.

Les années passent : la lithographie, sans être prospère, se soutient. Elle possède les habiles crayons de Gilbert, de Vernier, de Soulange-Tessier, de Sirouy, de Chauvel, de Lunois. De jeunes talents s'annoncent. La lithographie originale, elle aussi, est encore pratiquée. Ce n'est plus toutefois la production en masse comme en 1820, en 1830, en 1840, ; c'est la production en ordre dispersé, en tirailleurs : un jour Glaize, un jour Bracquemond, ou Courbet, ou Jean-Paul Laurens, ou Rops, ou Hervier ; un autre jour Manet, ou John-Lewis Brown, ou Degas, ou Raffaëlli. Fantin-Latour adopte la lithographie pour donner un corps à ses poétiques visions. Voici que Jules Chéret porte à plus de mille pièces son œuvre si personnel. Dillon, Robida, se mettaient hier à la lithographie, — Willette s'y met aujourd'hui, — Detaille, Jean Béraud, Lepère, d'autres s'y mettront demain.

Car la renaissance de la lithographie semble être dans l'air. L'intérêt qu'elle inspire va du moins, on ne saurait le nier, en croissant.

Depuis 1860, plus les peintres l'abandonnent, plus les amateurs d'art, les collectionneurs et les critiques s'y attachent.

Le colonel de Lacombe publie son travail sur Charlet ; Burty rédige le catalogue Parguez dont il aimait à dire lui-même qu'il fut le « *Nonnes, réveillez-vous* » de la lithographie ; Giacomelli donne le catalogue enthousiaste et exact de Raffet, et le vicomte Henri Delaborde en prend texte pour écrire en 1863, dans la *Revue des Deux Mondes*, l'histoire de la lithographie. Depuis, les Goncourt, Mahérault et Emmanuel Bocher ont analysé et décrit l'œuvre de Gavarni ; Charles Clément a catalogué Géricault ; Alfred Robaut, Delacroix ; Adolphe Moreau, Decamps ; Bouvenne, Bonington et Lemud ; Jules Adeline, Bellangé ; Arsène Alexandre, Daumier. Les portraits d'Achille Dévéria ont aussi été décrits, et les œuvres de Gigoux, Paul Huet, du capitaine Leblanc, de Bouquet, Hervier, Bonhommé, Laemlein, Chéret. — Champfleury, Roger Marx, Armand Dayot, Grand-Carteret se sont

occupés de la lithographie dans ses rapports avec la caricature et la peinture des mœurs. De Lostalot a écrit une nouvelle histoire de la lithographie : hier encore, Henry de Chennevières, à l'occasion de l'exposition de 1889, payait un juste tribut d'admiration aux merveilles lithographiques.

Et à chacun venait la même idée : montrer, par une exposition générale, l'histoire de la Lithographie.

Cette exposition générale, la voici réalisée. Et la Lithographie n'a eu qu'à se nommer pour trouver tous les patronages, toutes les adhésions, tous les concours : tant est vif le désir de la voir reprendre son rôle.

On ne pouvait cependant songer à montrer quiconque a lithographié, au risque de noyer le bon dans le médiocre ou dans le pire : — n'oublions pas que si le nom de lithographe s'applique à des Prud'hon et à des Delacroix, il est aussi porté par de simples dessinateurs de modes. — D'un autre côté, ne montrer que quelques morceaux célèbres, hors ligne (et dans lesquels on est trop porté à résumer tout l'honneur de la lithographie) comme le *Gros Horloge*, le *Cheval dévoré par un tigre* et le

Combat d'Oued-Alley, c'est refaire toujours la même exposition : c'est recommencer l'exposition des Estampes du Siècle de la salle Georges Petit en 1887 et l'exposition centennale de 1889.

Porter le chiffre des œuvres exposées à MILLE PIÈCES, insister sur les œuvres des maîtres et les montrer par des épreuves exceptionnelles, afin qu'on puisse juger de la diversité des manières, de la souplesse et de la richesse du procédé, telle est la donnée de l'exposition actuelle. Les amoureux de « la Belle Epreuve » auront ici une occasion unique de réjouir leur œil, par la contemplation d'épreuves fleur de pierre, quelquefois même tirées avec remarques marginales. Ils ne reverront pas souvent des Delacroix ou des Decamps comme ceux de M. Beurdeley, des Raffet, des Géricault comme ceux de M. Alexis Rouart.

Il est bien entendu que les pièces ont été groupées et placées en suivant du plus près possible l'ordre chronologique.

Et, cet ordre chronologique, on a même tenté de l'introduire dans le Catalogue. L'ordre alphabétique par noms d'artistes donne, en effet, un mélange hétérogène et sans signification (on peut le constater

en se reportant à la table placée à la fin du catalogue). L'ordre chronologique rigoureux est, il est vrai, impossible à cause du chevauchement des œuvres. Mais il reste un troisième plan, une chronologie approximative, sinon absolument exacte dans le détail, du moins donnant dans l'ensemble la physionomie et le mouvement vrais de l'art lithographique, en plaçant distinctement sous les yeux ses quatre grandes périodes :

Les débuts du procédé : la lithographie de la Restauration, celle des Vernet, de Bonington et de Géricault ;

La lithographie de 1830, des romantiques et des coloristes, la lithographie de Delacroix, de Gigoux et d'Eugène Isabey ;

La lithographie de 1840 à 1855, avec l'épanouissement des œuvres de Daumier, Gavarni, Raffet, avec les noms de Mouilleron, de Nanteuil, et de Français ;

Enfin la lithographie des trente-cinq dernières années.

Si elle remet les lithographies dans la mémoire du

public ; si elle peut remettre le crayon lithographique dans la main des peintres, pour qui il est le moyen d'expression le plus pratique, cette exposition (quoique venant après tant d'expositions et de sous-expositions dont on commence à être saturé), cette exposition de la Lithographie aura été, elle, vraiment utile.

LES LITHOGRAPHES

Exposition générale de la Lithographie (*suite*).

L'ESTAMPE française du XIXe Siècle a vu se poursuivre en sa faveur, depuis trente ans, la plus persistante et la plus victorieuse des campagnes de critique.

La *Gazette des Beaux-Arts*, dès son apparition, y a pris une part active par la parole et par le fait, c'est-à-dire en publiant nombre de notices et de descriptions d'œuvres et en faisant exécuter des planches dont plus d'une est l'honneur de la gravure contemporaine. Puis sont venus les études, les travaux spéciaux d'ensemble ou de détail ; il n'est plus

aujourd'hui un artiste de quelque mérite dont l'œuvre en estampes n'ait été analysé à fond, et même dont le catalogue ne soit tenu à jour à mesure de la production des pièces. Aujourd'hui aussi, après les livres publiés par les Goncourt, Burty, Paul Mantz, Giacomelli, de Lacombe, Mahérault et Bocher, Champfleury, Louis Gonse, Frédéric Henriet, Clément, Moreau, Prost, Bouvenne et vingt autres, les esprits les plus récalcitrants, les plus fermés à l'idée qu'il puisse y avoir un art en dehors des siècles passés, sont forcés d'admettre comme une époque de grande vitalité et de brillante floraison pour l'art de l'Estampe le siècle qui lui a donné Henriquel-Dupont, Ferdinand Gaillard, Rajon, Waltner, — Charles Jacque, Daubigny, Méryon, Jacquemart, Bracquemond, Millet, Meissonnier, — les Vernet, Géricault, Bonington, Delacroix, Decamps, Célestin Nanteuil, Isabey, Paul Huet, Jules Dupré, Devéria, Charlet, Raffet, Daumier, Gavarni, etc. : graveurs, peintres-graveurs et lithographes.

Aussi, dans ces derniers temps, l'estampe moderne a-t-elle reçu de tous côtés les preuves d'une considération croissante. Désormais classée comme objet d'art et de curiosité, elle est poussée par les

collectionneurs à des prix qui jusqu'ici avaient été réservés aux chefs-d'œuvre célèbres du passé : nous en avons eu cette année même la preuve par les ventes des collections Burty et Moignon. On a fait, il y a quatre ans, à « l'Estampe du Siècle », l'honneur d'une grande exposition spéciale dans la salle de la rue de Sèze, et le très vif succès de cette exposition a eu pour conséquence de faire attribuer à l'estampe, dans l'Exposition Universelle de 1889, une place exceptionnellement développée et favorable, au lieu de la faire dissimuler dans quelque endroit écarté ainsi qu'on en avait jusqu'alors la déplorable habitude. Par une autre conséquence, voici que cette année, au Salon, l'estampe cesse de subir la peine de la relégation dans un cul-de-sac où nul n'était tenté de pénétrer pour la voir. Les peintres, avec générosité et plus encore avec justice, ont admis qu'un art qui comprend quatre cents exposants, parmi lesquels il en est de grand talent, avait droit à sa part d'espace et de public ; ils ont donc donné à leurs confrères de la gravure et de la lithographie une place en pleine circulation, et, loin de nuire à la peinture cette salle d'estampes intercale dans l'examen des tableaux comme un temps de repos —

en musique, on dirait : un soupir — après lequel le visiteur replonge dans la couleur avec un courage renouvelé. Il y a là pour l'estampe une position désormais acquise, qu'on aurait bien mauvaise grâce à lui contester : elle serait d'ailleurs impardonnable de se la laisser retirer.

Les graveurs dits « au burin » ont aussi voulu avoir une exposition particulière, au Cercle de la Librairie. Ce qui amènera infailliblement, à bref délai, une contre-exposition des graveurs dits « à l'eau-forte ».

Cependant un groupe d'artistes, ceux qui produisent l'estampe originale, qui est moins une gravure qu'un « dessin à plusieurs exemplaires », se plaignaient encore d'être confondus dans les expositions avec leurs antagonistes les graveurs de reproduction, et ce qui est plus grave, d'être soumis à leur juridiction. Les peintres-graveurs, maintenant réunis en société, ont leur exposition spéciale et peuvent montrer librement chaque année leurs œuvres chez Durand-Ruel, sans passer sous le joug du jury de gravure.

Il restait à rappeler l'attention du public sur un mode de production de l'estampe propre au XIXe siècle,

et à peu près spécial à la France : la lithographie, qui, pour ne dater que de soixante-quinze ans, n'en a pas moins une histoire très touffue et glorieuse. Songez que, défalcation faite de l'immense production purement commerciale, c'est de vingt mille pièces que le trésor commun de l'estampe a été augmenté par elle.

Une exposition générale de la lithographie était particulièrement désirable, parce qu'elle devait avoir un double but beaucoup plus intéressant et élevé que de permettre à quelques collectionneurs la gloriole d'étaler les morceaux précieux de leurs portefeuilles: prouver que la lithographie, contrairement à une idée courante, est encore très habilement pratiquée aujourd'hui; — convertir, ramener à cet art les peintres, qui en furent détournés il y a trente ans par l'eau-forte. Sans quoi, nos peintres s'amusant beaucoup moins maintenant à égratigner le cuivre que du temps de Cadart, la production de l'estampe originale subirait un ralentissement sensible, et cette estampe est cependant une manifestation d'art à ne pas laisser péricliter.

A l'appel de Jean Gigoux et de Français, deux vétérans glorieux de la lithographie, la « belle

épreuve » est accourue de toutes parts, couvrant les murs de l'École des Beaux-Arts, montrant au premier étage l'histoire rétrospective complète de la lithographie, et au rez-de-chaussée la situation actuelle de cet art.

Il est tellement passé aujourd'hui en chose jugée que la lithographie est morte, que la surprise a été grande de trouver, en entrant dans l'École des Beaux-Arts, une exposition considérable de très belles œuvres contemporaines dues à nos lithographes de profession : on peut même dire hardiment que, au temps des Aubry-Lecomte, des Sudre, des Mouilleron, la lithographie de traduction n'a jamais présenté un plus remarquable ensemble. On n'a pas lithographié mieux que Sirouy dans ses pièces d'après Prud'hon, *Vénus et Adonis*, Mlle *Mayer*, Mme *Anthony et ses enfants*, et dans ses importants morceaux d'après Delacroix : *Apollon vainqueur du serpent Python*, *Boissy d'Anglas* ; son *Combat d'un loup avec des chiens* d'après Decamps, est aussi d'une facture originale. Decamps, d'ailleurs, porte généralement bonheur à ses interprètes. Soulange-Teissier montre ici, d'après ce peintre, des *Chevaux de halage* et le *Singe à son*

chevalet qui atteignent la limite de la fidélité dans l'interprétation ; l'envoi de Soulange-Teissier comprend encore des pièces importantes comme *Pâris et Hélène* de Prud'hon, la *Prise de Malakoff* d'Yvon. Achille Gilbert attire l'attention par un bel ensemble d'œuvres où se remarquent la *Tentation de Saint Antoine* de Tassaert et la *Femme couchée* de Lefebvre. Jacott est très habile dans sa grande série des *Sept péchés capitaux* de *l'Enfer* du Dante, d'après Yvon, et dans sa reproduction de l'*Orgie romaine* de Couture. Chauvel est d'une virtuosité unique dans le *Pont de Grez* de Corot, la *Chaumière en Normandie* d'Isabey, l'*Orage* de Diaz et le *Vaisseau Fantôme* de Méryon ; ce sont là des merveilles de rendu; Chauvel travaille « en pleine pâte » avec son crayon gras de lithographe, il rend non seulement le sujet des tableaux qu'il reproduit, mais encore leur couleur et même chaque touche de pinceau. Il faut encore citer Corpet avec ses sujets de fleurs, Bahuet avec le *Maréchal Prim* d'après H. Regnault et *le Fou* d'après Hals; puis A. Bénard, Colas, Fraipont, Richard, Millot, et au premier rang parmi les jeunes, Lunois, qui dès son début s'est placé au nombre des meilleurs lithographes avec des pièces comme la

Réunion publique à la Salle Graffard d'après Jean Béraud, *le Vin* d'après Lhermitte, ou *les Laveuses* d'après Daumier.

Voilà qui est bien, dira-t-on ; voilà la lithographie des lithographes en meilleure situation que nous ne pensions. Mais la lithographie des peintres, la lithographie originale, où la prenez-vous aujourd'hui? — Elle a, il faut l'avouer, de moins nombreux champions que jadis, mais enfin elle en a, et qui comptent. Fantin-Latour, dans ses compositions allégoriques sur la musique, la *Gœtterdœmmerung, Tristan, Roméo et Juliette*, les *Baigneuses*, arrive, par un travail de hachures parallèles, à un effet qui joint la morbidesse à la force : de ces remarquables estampes se dégage un charme poétique. John-Lewis Brown pratiquait hier encore la lithographie à deux teintes avec une personnalité très marquée : ses cavaliers et ses amazones de nos jours, ses scènes de sport auront certainement pour le public de 1950 autant d'intérêt qu'en ont pour nous à présent les cavaliers de Carle et Horace Vernet. Lunois, déjà nommé, reparait ici comme lithographe original, avec sa *Hollandaise de Volendam*, sa *Belle Tulipe*, sa

Fileuse arabe et sa *Convalescence*, toutes pièces exécutées au lavis avec une rare habileté. Le baron de Laage dessine de grandes études d'animaux carnassiers, en employant quelquefois la lithographie en couleurs. Robida, avec ses *Vues de Bretagne*, cherche à ressusciter un genre qui donna, du temps du baron Taylor, des pièces bien précieuses : l'archéologie pittoresque. Jules Chéret, ayant fait récemment une exposition de ses affiches, a jugé qu'il n'y avait pas lieu de les montrer à nouveau; il a donc organisé un envoi de fin lithographe exclusivement avec des pièces destinées à l'illustration : on trouve toute sa verve, sa fantaisie et son élégance dans *La Joie, Le Bal, La Folie, Le Plaisir,* dans les titres d'*España*, de la *Valse des Brunes et des Blondes,* de *Courte et Bonne*, de *La Gomme*, de *Graine d'horizontales*, de la *Tombola Paris-Anvers*, etc. A signaler aux curieux une petite pièce très amusante comme estampe de mœurs : *Une redoute chez Arsène Houssaye;* ceci date de 1863.

Voici encore d'autres artistes qui ont, sinon l'habitude, du moins la curiosité du crayon lithographique : Degas, avec son *Programme pour une fête des élèves du lycée de Nantes;* Raffaëlli, avec une *Tête de*

charretier grande comme nature; Odilon Redon, avec sa belle pièce, les *Yeux clos*; Grenier, avec son *Atelier de sculpteur*; La Pinelais, qui en sa qualité d'officier de marine dessine des bâtiments de guerre et des marins; Miss Mary Cassatt, avec une élégante *Spectatrice qui lorgne;* Patrice Dillon, qui nous montre un échantillon du *Public du cirque*. Enfin Willette, qui s'est mis hier à lithographier, et dans sa belle affiche de *L'Enfant prodigue*, dans les illustrations de son journal *Le Pierrot,* enfin dans le frontispice du catalogue de la présente exposition de lithographie, se révèle lithographe-né, plein d'originale fantaisie et ayant obtenu d'emblée, sans tâtonnements, la qualité la plus difficile : de jolis blancs.

La lithographie originale est donc loin d'être un art perdu. Ce qu'il lui faudrait pour prospérer, c'est d'être appréciée et adoptée par un plus grand nombre de peintres. C'est surtout à l'intention des peintres qu'a été organisée la partie historique et rétrospective de l'exposition. C'est, pour employer un mot à la mode, une véritable « leçon de choses » qu'on a voulu leur donner. « Voyez et jugez, — leur dit-on, — la souplesse, la facilité, la variété du procédé dont vos devanciers ont fait le succès. Voici des lithogra-

phies de toutes sortes, des pâles et des colorées, des calmes et des fougueuses; les unes sommaires, les autres poussées à l'extrême fini; les unes d'une touche veloutée, exquise, d'un crayon caressant la pierre, les autres d'une couleur puissante, enlevées avec emportement à coups de grattoir sur un fond de lavis ou obtenues par l'écrasement furieux du crayon. Choisissez dans ces modèles ceux qui conviennent le mieux à votre nature et donnez-nous de nouvelles lithographies originales. »

L'exposition rétrospective ne comprenait pas moins de neuf cents pièces, toutes de choix, représentant par spécimens tous les noms notables de l'art lithographique, et montrant avec développement l'œuvre des maîtres célèbres. Elle présentait ces qualités nécessaires : point de lacunes, proportion du nombre des œuvres avec le mérite des artistes, nul envahissement de la part des noms secondaires ; les pièces, bien entendu, disposées matériellement de manière à conserver leur chronologie.

A l'entrée, les portraits lithographiés des principaux lithographes, à commencer par celui de Senefelder. L'histoire de cet inventeur de la lithogra-

phie a été si souvent racontée, la légende du compte de blanchisseuse écrit par hasard sur une pierre calcaire de Solenhofen a été tant de fois répétée, que s'il y a quelque intérêt à y revenir encore c'est précisément pour détruire cette légende. Senefelder n'est point l'inventeur de hasard, c'est au contraire le chercheur acharné. Comme Daguerre, une circonstance fortuite a pu l'aider, mais il a poursuivi un but pendant de longues années. Ce but, c'était de trouver un succédané économique à la typographie pour l'impression de l'écriture et de la musique. Certes, le bavarois Senefelder, qui commença par lithographier des duos et des quatuors, ne prévoyait pas que la gloire du procédé viendrait de son application au dessin par les peintres français. — Mais, ayant l'idée de découvrir une nouvelle méthode d'impression, il la creusa jusqu'à découverte complète et créa de toutes pièces le manuel opératoire de la lithographie, y compris le lavis et l'impression en couleurs.

La lithographie n'a donc point été inventée en cinq minutes. De plus, il fallut vingt ans — 1796-1816 — avant qu'elle entrât dans la pratique courante des dessinateurs. Passons sur les essais,

intéressants plutôt au point de vue historique, et dont quelques spécimens curieux ont été montrés au quai Malaquais, par MM. Engelmann, Bapst et Rossigneux.

Nous voici en 1816, au moment où Lasteyrie et Engelmann viennent enfin d'acclimater le procédé en France. Nous n'avons maintenant qu'à examiner les différents panneaux de l'exposition.

D'abord la lithographie grise, timide, des premiers lithographes, Guérin, Girodet, Gros, Denon, Mauzaisse, Demarne, Carle Vernet, Horace Vernet, Hersent, Constant Bourgeois, Robert Fleury, les Swebach, J.-B. Isabey, Montfort, Ingres, etc., tous préoccupés de la délicatesse, de la susceptibilité de la pierre, retenant pour ainsi dire leur respiration de peur d'accident, et convaincus de l'impossibilité des *repentirs*. Gabriel Peignot, dans son *Essai sur la Lithographie*, paru en 1819, donne comme l'écueil du procédé l'absence de vigueur.

Au panneau suivant, Charlet et Géricault nous apparaissent déjà plus audacieux, dans un choix de pièces fameuses. De Charlet, le *Voltigeur* et le *Carabinier*, *Le Drapeau défendu, Le Français après la victoire, Les Deux Grenadiers*, pièces qui émurent le

patriotisme de la génération d'alors, et *Le Frère d'armes*, bien capable de nous émouvoir aussi : c'est un officier de cuirassiers agenouillé près de son camarade mort à côté d'un affût brisé : cuirassier de Waterloo, et si l'on veut, cuirassier de Reischoffen, tant la pièce est moderne de facture !

Vingt autres morceaux montrent encore ici le plus caractéristique de Charlet, dans sa première et dans sa seconde manière. Géricault figure également par ses maîtresses œuvres, les grandes lithographies dites « *de Hullmandel* » exposées par M. Alexis Ronart, et où se remarque la célèbre étude de chevaux de trait l'*Entrée de l'Entrepôt d'Adelphi;* et une pièce infiniment rare et précieuse, d'une énergie superbe, *Chevaux se battant dans une écurie:* on n'en connaît que quatre ou cinq épreuves.

Quelques pièces de choix vont nous présenter le groupe des lithographes qui ont illustré le grand ouvrage du baron Taylor : *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France :* Courtin, Cicéri père, Enfantin (le frère du « Père Enfantin »), le baron Atthalin, Dauzats, Viollet-le-Duc, etc. Au milieu d'eux se détache l'œuvre développé de l'incomparable Bonington : *Le Gros Horloge à Rouen*,

Saint-Sauveur à Caen, la *Cathédrale de Rouen avant l'incendie*, des morceaux d'architectures pittoresques, des vues d'Écosse, etc.

Tout à côté de ces œuvres moelleuses, une curiosité : les quatre pièces dites *les Taureaux de Bordeaux*, de Goya, qui datent de 1825. Avec ces vigoureuses œuvres, dues cependant à un peintre octogénaire, nous entrons dans la lithographie des coloristes et des romantiques.

Eugène Delacroix occupe tout un panneau : quarante pièces, scènes tirées de *Faust, d'Hamlet,* de *Gœtz,* et des études d'animaux, le *Lion*, le *Tigre royal,* le *Cheval dévoré par un Tigre*, montrent le puissant coloriste par des épreuves de remarque qui proviennent de la collection Ph. Burty et appartiennent aujourd'hui à M. Beurdeley.

Puis les paysagistes de 1830 : Paul Huet, Jules Dupré, Decamps, Isabey, Roqueplan, Le Poitevin, Dauzats. Citons deux très curieux panoramas, de plusieurs mètres de long, représentant la flotte réunie à Toulon pour l'expédition d'Alger, et cette même flotte devant Alger : les vues ont été prises d'après nature par Eugène Isabey et lithographiées par Isabey père, les vaisseaux par Beaupoil Saint-Aulaire.

Les portraitistes : Gigoux, avec le portrait de sa mère, qui est un chef-d'œuvre, et ceux des *Frères Johannot*, de *Delacroix*, de *David d'Angers*, d'*Antonin Moine*, du libraire *Renduel*, de *Caroline Murat*, etc. — Achille Devéria, ressuscitant pour un moment à nos yeux, avec quarante portraits, le monde littéraire et artiste de 1830. On ne peut tout citer, mais comment passer sous silence les portraits des *Sœurs Grisi*, d'*Alexandre Dumas* assis, de *M*^me^ *Huerta* avec ses enfants; enfin une petite *Étude de femme tenant une ombrelle* (portrait de Mlle de Nisdal), œuvre tout simplement exquise. — Grévedon, Léon Noël, Julien, etc.

Les *plumistes :* Eugène Lami, Henri Monnier, Grandville, avec leurs spirituelles lithographies au trait coloriées.

Les collaborateurs de *l'Artiste :* Victor Adam, Alophe, André Durand, Godefroy, Hirson, Lefranc, Challamel, Cattermole, etc. Un peu plus tard arrive Aimé de Lemud, représenté ici par le *Retour en France des cendres de Napoléon*, son chef-d'œuvre, et par d'autres pièces qui ont joui d'une si grande vogue : *Maître Wolfram, Hélène Adelsfreidt,* l'*Enfance de Callot*.

Les lithographes de traduction : — Sudre avec *La Chapelle Sixtine*, l'*Angélique* et le portrait de *Mme Sudre*, d'après Ingres ; — Aubry-Lecomte avec *Psyché et l'Amour* de Gérard, et ses fines reproductions de Prudhon, — quelques spécimens de Maurin, Marin-Lavigne, Llanta.

Ici, on pourra poser une question : pourquoi les grandes lithographies de traduction, qui dominent dans l'exposition contemporaine, sont-elles rares dans la partie rétrospective, formée surtout de pièces originales et d'un format petit ou moyen? Réponse : parce que ce sont les collectionneurs qui font les expositions rétrospectives et que les collectionneurs ne possèdent guère que des pièces originales — lesquelles sont généralement d'une dimension non excessive, ce qui ne les rend que plus susceptibles d'entrer dans leurs portefeuilles et de s'y conserver. La lithographie, d'ailleurs, semblait faite pour rester originale, c'est par extension qu'elle a servi à imiter la gravure ; l'imprimeur lithographe Motte l'écrivait déjà en 1830 : « C'est par la reproduction intacte, inaltérée, de la pensée et de l'esprit d'un peintre que la lithographie jouira toujours de la

considération qu'on attache à un dessin original : voilà en quoi consiste sa supériorité. Si elle s'en écarte, elle prend une fausse route et s'égare ; en suivant les traces de la gravure, elle rampe après elle au lieu de l'atteindre.... Mais il a fallu que la lithographie se pliât aux exigences d'un grand nombre de personnes qui ne voyaient en elle qu'une rivale de la gravure, et le commerce, impatient de spéculer avec elle, fit faire par des mains adroites des lithographies qu'il aime à comparer à la gravure et qu'il vend à bas prix, comptant sur ce public acheteur, plus appréciateur d'une estampe lithographique résultant d'un travail et moins travaillé. De ce succès obtenu au détriment de ce qui est bien, il découle une foule toujours croissante de lithographies faites par toutes les médiocrités qui peuvent tenir un crayon et grener doux et serré.... » Ce jugement est dur d'expressions ; mais il est incontestable que les plus belles lithographies de traduction ne peuvent parvenir à prendre dans les portefeuilles de l'amateur d'estampes la place de la gravure.

Reprenons notre inspection de l'exposition lithographique : voici, groupés, les lithographes-peintres

de la période 1845-1860 : Morel Fatio, Alfred de Dreux, Chassériau, Bida, Alfred de Curzon, Bétencourt, Diaz, Brascassat, Gengembre, Flandrin, Henri Baron, Ed. de Beaumont.

Voici les belles lithographies de Mouilleron, de Fanoli, de Raunheim, et les pièces exécutées pour l'éditeur Bertauts par Célestin Nanteuil, Eugène Leroux, Vernier, Anastasi, Bellel, Jules Didier, Jules Laurens, Dufourmantelle, Hue; on y remarque dix paysages reproduits par Français d'après Decamps, Marilhat, Dupré, Rousseau, Troyon, Corot, et qui ont toute la personnalité et la saveur des meilleures lithographies originales.

Enfin, trois noms qui ont chacun leur panneau entier, retiennent spécialement l'attention :

Daumier, représenté par un nombre d'épreuves relativement restreint — il ne fallait pas recommencer ici l'exposition de la caricature, déjà faite — mais choisies parmi celles qui le montrent le plus sûrement comme un dessinateur puissant et comme l'artiste qui a joué avec le plus de désinvolture du crayon lithographique et poussé à son plus haut degré la vigueur des contrastes des valeurs claires et sombres. Il y a là tel noir, obtenu en dix minutes par

une large application de crayon, et qu'un *greneur* de profession ne parviendrait pas à obtenir après deux jours de patient travail.

Gavarni, représenté ici plutôt comme lithographe que comme observateur de mœurs, et qu'une suite de cinquante pièces choisies montrent un crayonneur très fin, très délicat.

Raffet enfin, que nous pouvons étudier à fond dans soixante-quinze pièces. Nous allons y revenir tout à l'heure.

Rappelons, pour terminer, les derniers essais de lithographie qu'aient tentés nos peintres : les *Animaux* de Rosa Bonheur, le *Miroir* de Chaplin, le *Semeur* de Millet, les *Cerfs* et le *Bas-Bréau* de Bodmer, l'*Intérieur d'écurie* de Servin, la *Tête de femme* de Cals (épreuve unique appartenant à M. Alexis Rouart), le *Suicide de Gérard de Nerval* et les *Zouaves à Sébastopol* de G. Doré, le *Jeau Journet* de Courbet, les *Cavaliers traversant une forêt* de Bracquemond, *le Bon Samaritain* de Chien-Caillou, le *Libre-Échange* d'Edmond Morin, les croquis de paysage autographiés par Corot ; *le Gamin*, la *Guerre civile* et *les Courses* de Manet.

Dans cette rapide revue, que de noms nous avons négligés de peur de fatiguer, car en somme il s'agit ici de pièces que connaissent tous les amateurs! Pourtant l'exposition de la lithographie a mis en lumière quelques noms avec lesquels on est, à tort, moins familier.

Peu de collectionneurs connaissent Paul Delaroche comme lithographe : voici pourtant une très rare petite pièce de sa main : *Les Enfants d'Édouard.*

Dans les pièces curieuses : la *Forêt vierge au Brésil* par Rugendas, le portrait du collectionneur *Parquez* par Henriquel-Dupont et celui du docteur *Martinet* par Calamatta, *La Saint-Barthélemy*, estampe d'un romantisme à tous crins, par Louis Boulanger;

Le *Pallikare* du capitaine du génie Th. Leblanc, habile lithographe et très peu connu, dont une pièce de Raffet nous montre la mort à la prise de Constantine;

Les portraits de *Deburau* par Auguste Bouquet, peintre, lithographe énergique et coloré, qui fut un des plus violents dessinateurs de *la Caricature* de Philipon, et dont Champfleury a récemment publié le catalogue;

Une scène du *Pacte de famine*, par l'acteur Mélingue;

Les allegories tourmentées de Rambert, qui eurent vers 1850 plus de vogue qu'elles n'en méritaient ;

Les lithographies d'Alexandre Laemlein, peintre, ne en Bavière, en 1813, fixé à Paris en 1823 et naturalisé français. Elles sont peu nombreuses, à peu près inconnues jusqu'ici, et des plus interessantes : *la Charité* d'après son tableau, le portrait de *Jacques Offenbach* jouant de la basse (1850) ; le sien, *Laemlein*, la tête baissée, œuvre très originale ; celui de *Claude Bernard* (1858) ;

Les lithographies de François Bonhommé (dit *le Forgeron*, parce qu'il avait la spécialité de peindre des vues des grands établissements métallurgiques). Elles ne sont pas plus connues que celles de Laemlein, et elles sont capitales : *Érection de l'Obélisque* (1836), deux vues avec un remarquable fourmillement de foule ; le *15 mai 1848* (envahissement de l'Assemblee), pièce d'un très grand effet ; le *23 juin 1848* (attaque de la barricade du faubourg du Temple), morceau qui rend d'une façon saisissante l'horreur de la guerre civile ; des vues du Creusot et des ateliers de Fourchambault, infiniment curieuses, etc. Au total, d'admirables estampes ;

Les etudes d'insurges de 1848, d'Andrieux ;

Le *Pilori* de Glaize, grande lithographie où se retrouve encore la couleur romantique, bien qu'elle date de 1867 ;

Quelques lithographies curieuses et rares de Bénassit, de Durandeau, de Rops. De ce dernier, que les amateurs connaîtront bientôt comme lithographe par le catalogue spécial qui va être publié par M. Eugène Rodrigues, une pièce très remarquable, l'*Enterrement en pays wallon*, où est rendu à merveille un ciel bas avec des nuages chargés de pluie.

Voilà bien des curiosités peu connues. Mais, qui le croirait? la vraie révélation faite par l'exposition générale de la lithographie, ç'a été Raffet !

Raffet certes, loin d'être ignoré, était célèbre et même populaire. Mais enfin plus d'un, qui connaissait bien le nom de l'artiste, eût été embarrassé si on lui eût demandé au juste de préciser ce qu'il avait fait. Et d'une façon générale, on ne le croyait pas si grand peintre militaire qu'il a été. Son œuvre apparaissait comme un amalgame de pièces familières, plaisantes, militaires : Raffet était considéré comme le frère siamois de Charlet. Mais aujourd'hui, il bénéficie rétroactivement de l'intérêt passionné que nous

portons à nos peintres de soldats; dans son œuvre, on va choisir, pour en former un groupe hors ligne, tous ses sujets militaires et Raffet apparaît autrement considérable dans l'art que Charlet. Raffet, dans le militaire, a tout deviné, tout prévu, tout fait : le soldat républicain, Bonaparte, Napoléon triomphant, Napoléon dans ses revers, le soldat de la Grande Armée, le soldat moderne de 1832-1859; les gloires, les désastres; l'amer désespoir après 1815, les rêves de revanche; les attaques, les défenses, les assauts, les carrés d'infanterie, les charges de cavalerie. Il a excellé surtout à donner le sentiment du nombre dans une armée, et à montrer qu'une compagnie ou un bataillon, quoique formés de cent ou de mille individualités, sont aussi des unités vivant d'une vie propre, se mouvant d'ensemble et n'ayant dans l'action qu'un cœur et qu'une âme. Dans l'invention et la composition, Raffet a été incomparable, prodigieux. Aussi, il y eut devant son œuvre, le jour de l'ouverture de l'exposition de la lithographie, de véritables exclamations, en voyant l'épopée de l'armée française se dérouler dans ces pièces admirables : *Prise du fort Mulgrave, Conquête de la Hollande, Il est défendu de fumer, mais vous pouvez vous asseoir,*

Charge de hussards républicains, *Bonaparte en Italie*, *Bonaparte en Égypte*, *Bonaparte et la Renommée* (affiche de *Napoléon en Égypte*), *Napoléon* (affiche du livre de Norvins), *La Revue*, *L'Inspection*, *1807* (Napoléon sur son cheval blanc, en avant de son état-major), *La main, voltigeur!* (passage du Danube), *Vive l'Empereur!* (Lutzen), *La Pensée* (1814), *Ils grognaient, et le suivaient toujours*, pièce admirable qui résume l'Empire dans la mauvaise fortune, *Waterloo*, *Demi-bataillon de gauche, joue, feu, chargez! Dernière charge des lanciers rouges*, *Retraite du bataillon sacré*, *Le Réveil*, *La Revue nocturne*. Que de merveilles!

Il faudrait organiser l'exposition de Raffet! s'est-on écrié aussitôt de toutes parts. Ce serait, en effet, si elle a lieu, une exposition glorieuse. Mais aura-t-on le temps d'en arriver là? On en a tant fait d'expositions, dans ces dernières années, générales et particulières, publiques et privées, encyclopédiques ou monographiques, grandes et petites, expositions et *expositionnettes*, récapitulations superbes de l'histoire d'un art ou simples mystifications, exhibitions de reçus et de refusés, Salons, Sous-Salons et Contre-Salons, que le public, déjà las, est capable de s'insurger bientôt et de crier, en reprenant pour

la circonstance un mot historique célèbre : *Il n'y a plus une seule exposition à commettre !*

Peu importe, après tout; qu'il ait ou non son exposition spéciale, Raffet est désormais reconnu, comme peintre militaire, un homme de génie, et l'un des plus grands artistes du XIXe siècle.

RAFFET

Exposition des œuvres militaires de Raffet
à la salle Petit, 1892.

En juillet 1860, au lendemain de la mort de Raffet, M. Paul Mantz, dans la naissante *Gazette des Beaux-Arts*, terminait par cette prédiction une étude qui est restée l'une des meilleures parmi toutes celles que l'on a consacrées à l'artiste : « Heureux » maître ! Dans ses croquis militaires, il allie la réalité » à l'héroïsme, et son œuvre, où l'on viendra plus

» tard apprendre ce que furent les soldats de notre
» temps, a réconcilié la Poésie avec l'Histoire. Le
» nom de Raffet, si grand qu'il soit déjà, doit grandir
» encore ! »

Après trente-deux années écoulées, il faut rouvrir en post-scriptum la notice de M. Paul Mantz, pour constater que la prédiction se réalise aujourd'hui avec éclat et qu'il vient de se produire sur le nom de Raffet une véritable poussée d'enthousiasme.

Depuis longtemps il s'est fait dans les esprits, au sujet de Raffet, un travail de critique raisonnée. Son œuvre si considérable a subi un triage et comme une clarification. Maintenant, à distance, on ne s'occupe plus de l'illustrateur, d'ailleurs très fin, de Chateaubriand, ou de Walter Scott, du collaborateur politique de la *Caricature* de Philipon ; on ne considère plus en Raffet que le dessinateur du soldat. A distance également, la hiérarchie des genres a cessé de prévaloir contre lui : Raffet ne nous apparaît plus comme « lithographe », comme faiseur d'albums, ou comme irrégulier de l'art. Qui songe à regretter désormais qu'il n'ait pas été un exécutant à l'huile ? Raffet, qui n'a presque point fait de peinture, sauf à

l'aquarelle, est aujourd'hui un immortel peintre d'histoire et de batailles.

De son vivant, il ne fut pas (heureux Raffet !) surmené de louanges et l'on n'épuisa point pour lui un vocabulaire de néologismes alors inconnus : l' « impeccable », le « suggestif », le « génial », la « parfaite maîtrise », l' « observation aiguë », et les « ambiances », et les « vibrances », et les « outrances ». On le laissa faire des chefs-d'œuvre tranquillement, modestement, inconsciemment, sans le troubler. Aussi la critique d'aujourd'hui a-t-elle trouvé en lui un sujet neuf et non usé : elle s'en est emparée avec entrain, avec cette joie qu'on a toujours à « inventer » quelqu'un, sans la moindre pensée de restriction à l'égard d'un homme qui fut la modestie même (et évidemment aussi, sans la moindre pensée de diminuer qui que ce soit par comparaison), et avec la conscience d'accomplir, en définitive, cette chose utile et glorieuse : doter l'art français d'un grand maître de plus.

Et l'on s'est mis à l'œuvre pour populariser Raffet comme il mérite de l'être. Il bénéficie de tout l'intérêt que d'autres, depuis lui, ont appelé sur la peinture militaire. Quelle émotion n'ont pas soulevée dans la

génération présente le *1807* et le *1814* de Meissonier, les *Dernières cartouches* de Neuville, le *Rêve* de Detaille ! Avec un sentiment de justice qui fait honneur aux hommes, on s'est souvenu que nos peintres militaires actuels avaient un prédécesseur dont les œuvres innombrables et initiatrices sont un véritable Musée des triomphes de la France. Le public, lui, était prêt à s'enthousiasmer pour le peintre de l'armée, alors que l'armée est plus chère que jamais à nos cœurs ; la France ressuscitée, restaurée, aspirant l'air à pleins poumons, pense au jour où elle reprendra sa situation légitime et sa gloire, et Raffet est le peintre du *Réveil !* Le moment était donc venu, le terrain préparé, il n'y eut qu'un mot à dire, et ce fut comme une traînée de poudre. Raffet, tout à coup, vient de profiter des moyens de vulgarisation que son temps n'avait pas connus (songez que c'est par dix millions qu'à l'Exposition Universelle de 1889 les spectateurs ont défilé devant Meissonier ; songez que, multipliés par des procédés faciles, rapides et exacts dans les journaux illustrés, les « petits soldats » de Neuville et de Detaille ont fait le tour du monde). Pour lui, au premier signal, la Presse tout entière a donné avec une chaleur extraordinaire. Depuis six

mois, de novembre 1891 à avril 1892, il a été publié sur Raffet CINQ CENTS articles, grands ou petits, depuis le simple entrefilet jusqu'à l'étude raisonnée, et l'on ne peut estimer à moins de cinq millions d'exemplaires les feuilles qui sont allées porter le nom du maître à quinze ou vingt millions de lecteurs ! Puis sont venues les reproductions d'œuvres dans les journaux illustrés, ou même dans des brochures spéciales, et de ce chef quelque chose comme deux millions d'estampes, d'épreuves d'après Raffet, ont été répandues dans le public.

D'un autre côté la vue d'un petit nombre d'œuvres choisies, placées dans la Centennale de 1889, avait donné à quelques amateurs l'idée d'une exposition développée de l'œuvre de Raffet ; idée confirmée en 1891 par la sensation extraordinaire que produisit, à l'Exposition de la Lithographie à l'École des Beaux-Arts, le panneau des lithographies du maître. L'exposition générale des œuvres militaires de Raffet fut décidée.

Au même moment, la Société dite de *la Sabretache*, formée d'officiers, d'artistes et de collectionneurs d'objets militaires, poussa le cri décisif : « Une statue, ou un monument, à Raffet ! »

C'est une question délicate que celle des statues dans la ville de Paris. Il y avait naguère un système qui consistait, afin de n'avoir pas à en mettre trop, à n'en point mettre du tout. Peut-être était-ce excessif. Il y aurait un autre système rationnel : c'est du moment où statues il y a, d'en élever une bonne fois à tous ceux qui y ont droit, et comme tout ce qui a marqué en France à un titre quelconque a vécu à Paris, c'est pour Paris une véritable forêt de statues en perspective. Il y a de quoi effrayer : de là un troisième système mixte, qui livre l'érection des statues aux hasards de l'esprit de parti ou à l'incohérence des bonnes volontés individuelles, dans un décousu qui va de Vercingétorix à Théophraste Renaudot, de Shakespeare à Alphonse de Neuville, et d'Etienne Dolet au sergent Bobillot.

Parfois pourtant une idée ou un plan se saisissent au milieu de cette éruption : ainsi Danton et Gambetta, tous deux le bras étendu vers l'ennemi, nous indiquent notre devoir et notre espérance. Voltaire, Rousseau et Diderot nous donnent nettement à entendre qui tient le haut du pavé. Il existe encore un autre projet d'ensemble qui consiste à glorifier l'art français moderne dans ses plus illustres représentants : le

monument de Delacroix, exécuté, et ceux projetés de Prud'hon, David, Gros, Géricault, Barye, Raffet, Meissonier rentrent dans ce plan.

Le monument de Raffet présente ceci de particulier, qu'il n'est pas seulement le monument d'un peintre : ce qui le rendra populaire et assurera son succès, c'est qu'il sera aussi un monument à l'armée française. Sur l'indication du Comité, le sculpteur Frémiet, chargé de l'exécution, doit placer, autour de la colonne qui supportera le buste de Raffet, trois figures grandeur nature représentant : la première, le soldat républicain des demi-brigades ; la seconde, le soldat de l'Empire et de la Grande-Armée ; la troisième enfin, le soldat moderne, le fantassin d'Anvers, de Constantine, de Rome, de Crimée et d'Italie.

(*Cette belle donnée a été, depuis, modifiée et restreinte, le sculpteur préférant exécuter une seule figure, d'intention symbolique : le tambour du* Réveil.)

L'exposition qui a eu lieu du 23 au 30 avril 1892, à la salle Petit, n'est qu'un des moyens de réalisation des projets du Comité. Cette exposition, par un essai nouveau, a été d'une durée très brève ; on a pensé, et le calcul s'est trouvé juste, qu'il valait mieux attirer le public et faire salle comble pendant sept

jours, que d'avoir affaire pendant des mois à quelques visiteurs se traînant *rari nantes* dans une galerie presque vide. Pendant ces sept jours, on peut dire que la salle a été généreusement offerte à Raffet par les sociétés des Aquarellistes et des Pastellistes qui, à son intention, ont abrégé d'autant leurs expositions respectives.

Les pièces, prises dans les morceaux capitaux de l'œuvre, étaient au nombre considérable de plus de cinq cents, et présentées par ordre historique.

D'abord les scènes de la Révolution, si grandes dans leur minuscule dimension, et que Jules Janin a si bien définies : « Ces terribles images, que nul ne saurait oublier pour peu qu'il les ait entrevues, et qui produisent sur les âmes autant d'effet tout-puissant que les belles pages d'un grand historien qui sait écrire ! »

A la suite, l'histoire des armées de la République : *Prise du fort Mulgrave, Etat-major 1791, Il est défendu de fumer, Conquête de la Hollande, Carré enfoncé, Batterie de tambours républicains, Bonaparte en Italie, Les Pyramides, Napoléon en Egypte, Entrée au Caire*, etc. Puis l'epopée impériale : *Napoléon, 1807, Napoléon a vu le Niémen et s'est arrêté, La*

Croix d'honneur, Erfurth, La Revue, L'Inspection, Les Cuirassiers, Wagram, 1813, Lutzen, Bautzen, Secourez la vivandière, La Pensée, Ils grognaient et le suivaient toujours, Demi-bataillon de gauche, Dernière charge des Lanciers rouges, Retraite du bataillon sacré, Cinq Mai, Le Réveil, La Revue nocturne.

Les soldats de la Restauration et les événements de 1830 formaient un groupe spécial avec le *Séjour de garnison*, l'*Artillerie légère en action*, la *Marche d'une division*, *La Barricade*, *Le Salut*, *Lyon 1831*, le *Massacre des Polonais*, *Les Cartouches*.

Du siège d'Anvers étaient exposées les principales scènes : *L'Armée passe la frontière*, la *Communication de la descente du fossé*, la *Caponnière*, le *Logement des tirailleurs du 19e léger*, la *Batterie de brèche en action*, *Les Français prennent possession de la tête de Flandre*, la *Prise de la Lunette Saint-Laurent*, la *Reddition de la citadelle*.

Le soldat d'Afrique pouvait être étudié à fond dans cent pièces telles que la *Marche sur Constantine*, *A nous, deuxième léger!* le *Carré Changarnier*, l'*Assaut de Constantine*, *Le Duc d'Orléans et son état-major*, les vignettes tirées des *Portes de Fer*, le *Combat d'Oued-Alleg*, *Le Colonel du 17e léger*, *Le Drapeau du 17e léger*.

On suivait Raffet dans son voyage en Crimée et en Orient, et l'on passait avec lui la revue de l'armée russe dans ces magnifiques lithographies : *Passage du Bouzéo, Infanterie valaque, Circassiens de l'escorte de l'Empereur de Russie, Revue de cavalerie à Vosnessensk, Défilé d'artillerie russe, Passage de ligne en avant, Famille tatare, Famille tsigane, Un café à Smyrne, Le vieux bazar à Kertsch, Recruteurs turcs, Recrues turques*, etc.

Une série de dessins inédits nous transportait avec Raffet et le prince Demidoff sur les côtes d'Espagne et à Gibraltar.

Une autre nous faisait refaire, à la suite de l'armée autrichienne, la campagne de Novare.

L'armée de 1848-1860 ressuscitait à nos yeux avec *Prêts à partir pour la ville éternelle*, le *Coup de mitraille*, la *Batterie Rochebouet*, les *Chasseurs à pied en marche sur Rome*, les *Sapeurs-mineurs en tenue de travail*, les portraits des maréchaux *Saint-Arnaud* et *Baraguey-d'Hilliers*, du capitaine *Félix Douay*, et avec cette série très originale et absolument typique de seize portraits d'officiers du 66e, exécutés à l'aquarelle, à Rome, et prêtée par le colonel Duhousset, qui se trouve lui-même représenté dans la série en uniforme de lieutenant, tenue d'assaut.

Il ne faut pas s'y tromper, c'est dans les estampes, lithographies et gravures, que sont les pièces capitales de Raffet, ces pièces épiques qui rendent leur auteur digne de tous les honneurs qu'on lui décerne aujourd'hui, et de la solennité qu'a donnée à son exposition la présence officielle du chef de l'État, du ministre de la Guerre, du général en chef de l'armée, des officiers de l'armée active et de la réserve. Les épreuves présentées avaient été choisies parmi les plus belles des collections Giacomelli, Alexis Rouart etc., et présentées avec un soin et même une coquetterie particulière.

Trop souvent, en effet, on se permet, dans les expositions, de présenter l'estampe sans la rehausser par un encadrement convenable. Il en résulte qu'elle produit sur le public un effet réfrigérant. L'estampe ne peut pas plus se passer d'un encadrement que la peinture ; il faut la rehausser de bordures d'or, et dissimuler sous des biseaux ses marges glaciales : alors elle attirera le public, qui la prendra très naïvement pour du dessin et ne lui refusera pas son attention. C'est ce qui a eu lieu pour l'exposition de Raffet, et l'enseignement est à retenir pour les exhibitions d'estampes à effectuer dans l'avenir.

C'est donc par des estampes et des lithographies que Raffet devait être représenté dans nos Musées. Mais, par une inconséquence bizarre, la France, si fière en paroles de son art de l'estampe depuis deux siècles, expose tout dans ses Musées, sauf une chose précisément : l'estampe. De sorte que, les sept jours d'exposition de Raffet à la salle Petit écoulés, nulle part — entendez-vous bien? nulle part — le public ne pourra plus revoir *Le Fort Mulgrave* et *Les Lanciers rouges*, *le Réveil*, et *la Revue nocturne*, *Prêts à partir*, et le *Combat d'Oued-Alleg !*

Il y a décidément quelque chose à faire pour l'estampe.

Pour n'avoir pas l'importance décisive des estampes, les dessins originaux envoyés rue de Sèze n'en étaient pas moins des plus intéressants et des plus beaux.

Il faut citer les principaux :

Les Journées de la Révolution, *Dragons républicains*, *Provins*, *La veille*, *Le lendemain*, *Les Cartouches*, *Lesghines*, etc., collection Auguste Cain.

Bonaparte à Toulon, *Passage du Tagliamento*, *Retraite du bataillon sacré*, *Types arméniens*, *Tatars*

dans un café, Marche d'infanterie au camp de Compiègne, collection Giacomelli.

Jean Mélingue, grenadier de la 32e demi-brigade, collection Gaston Mélingue.

Bonaparte en Syrie, collection A. Raffet fils.

Le Retour des Cendres collection de S. A. I. la princesse Mathilde.

La Vivandière, collection de Mme Lassègue.

Réunion Bérard, collection de M. Dumesnil.

A nous deuxième Léger! le *Carré Changarnier,* collection Ed. Detaille.

Assaut de Constantine, collection Delapalme.

Soldats autrichiens, collection Millot.

Défilé d'infanterie autrichienne, collection de Mme Marchal de Calvi.

Revue passée par l'empereur d'Autriche, collection Gerson.

Études faites à Gibraltar, collection Dubois de l'Estang.

La série des *Portraits des officiers du 66e* dont nous parlions plus haut, collection Duhousset ; le *Général Rostolan,* collection G. Duplessis ; le *Général Morris,* collection Ernest Morris ; le *Général Espinasse,* appartenant à M. Espinasse.

Enfin des vignettes de Walter Scott, Paul de Kock (aquarelles très fines), et divers sujets : collections Ruprich-Robert, Hochon, Poilpot, etc., etc.

De l'ensemble de ces dessins, ressort la conscience des études de Raffet, son instinct des races dans les travaux ethnographiques, et une rare virtuosité d'exécution comme aquarelliste.

Les peintures, peu nombreuses, présentent quelques morceaux intéressants : le *Faustulus* qui valut à Raffet un prix d'esquisse en 1829 ; de fermes *Études de chevaux ;* un tableau représentant *Quatre armures*, appartenant à M. Stevens et qui suffirait bien seul à classer Raffet, malgré la rareté de sa peinture, parmi les beaux peintres ; un *Tirailleur-voltigeur*, de la collection Lemarié ; enfin la *Batterie de tambours républicains* appartenant à la famille de Tournemine, et qui faisait dire en 1852 à Théophile Gautier : « C'est incroyable de rendu, de détail ! aucune minutie de l'uniforme n'est omise ; on distingue chaque bouton, chaque passepoil, les mains ont leurs phalanges et leurs ongles, et cela sans nuire à la crânerie de tournure, à l'imperturbabilité d'aplomb, au chic républicain de ces

héroïques tambours qui rythmaient et couvraient le bruit du canon avec leur caisse ».

Et pris d'un regret en pensant à la rareté de la peinture de Raffet, Théophile Gautier s'écriait : « *Raffet a été dévoré par la vignette, ce feuilleton de la peinture !* »

Parole inutile ! Il est certain que si Raffet avait fait des tableaux au lieu d'illustrations, que si en faisant des tableaux il avait conservé la possibilité de représenter l'épopée républicaine et impériale sans diminuer le nombre de ses compositions, que si — mais avec des *si* que ne ferait-on pas? — Raffet eût été dans la peinture un des plus grands noms de l'art français. Mais sans la peinture il reste également un de ces grands noms : d'une autre façon, voilà tout. Raffet s'est consacré aux lithographies et aux vignettes, mais ses vignettes et ses lithographies sont, comme on l'a dit, autant de bas-reliefs tout faits ; dans la composition d'ensemble de ces estampes on trouve, suivant la juste définition de Bracquemond, « *l'accentuation* et l'*ampleur*, signe caractéristiques des œuvres de ceux qu'il semble naturel d'appeler grands » : on y trouve, pour tout

dire d'un mot, du génie. Et ce n'est pas avoir été dévoré, que d'être mis définitivement par la postérité, comme les Dürer, les Rubens ou les Chardin, comme les Ingres, les Delacroix ou les Meissonier, au rang des grands maîtres.

CHARLET

Exposition des œuvres de Charlet chez Durand-Ruel, 1893.

En 1889 — pendant l'Exposition universelle — on disait que nous vivions dans le pays des *Mille et une Nuits :* la vérité est que nous vivons dans le temps des mille et une expositions. Une des dernières, car il y en a eu d'autres depuis, a été ouverte du 1er au 25 juin 1893 chez Durand-Ruel. C'est celle de Charlet, faisant une suite nécessaire à la triomphante exposition de Raffet qui eut lieu

en 1892. On objectera qu'en bonne règle Charlet eût dû passer le premier, son œuvre étant partiellement antérieur à celui de Raffet. A quoi il faut répondre que, si cela eût été logique, ou chronologique, ce n'eût pas été hiérarchique, vu qu'en art Raffet prime Charlet. Pour parler militaire, et c'est ici en situation, Charlet est l'ancien, Raffet est le supérieur.

Mais si aujourd'hui la critique a su découvrir dans l'œuvre de l'élève un choix de pièces qui le classent parmi les grands noms de l'art, incommensurablement au-dessus de son maître, n'oublions pas que de leur temps Charlet fut un bien autre personnage que Raffet. Avec une dose d'art certaine, Charlet a joué politiquement dans notre siècle un rôle marquant. Mettons même, si vous voulez, que dans la mesure de ses forces il a contribué à déplacer l'axe de la politique française ! Il a enthousiasmé, amusé, excité une génération. Ceci vaut qu'on s'y arrête, et la Société des Lithographes français a fait chose utile en mettant sous les yeux du public d'aujourd'hui, qui ne le connaît plus, l'œuvre du dessinateur des grognards, exposé avec la sobriété voulue : cent

cinquante lithographies sur douze cents; plus une série de dessins, aquarelles et études à l'huile. Assez pour montrer Charlet sous son côté intéressant, touchant ou amusant ; pas assez pour faire apercevoir son côté fatigant, lequel est tout aussi indéniable que le premier.

L'œuvre de Charlet, un de conception et de but, est, de sujets et d'exécution, multiple, divers et inégal. Pour en avoir l'idée exacte, le mieux est de le regarder, autant que possible, dans l'ordre des dates.

Chacun se rappelle le tableau piquant que Victor Hugo, dans *les Misérables*, a composé de l'année 1817 en la caractérisant avec humour par un singulier amalgame de petits faits. A un pareil tableau on pourrait indéfiniment ajouter des traits, et en voici un qui nous intéresse spécialement. En l'année 1817, donc, les peintres français adoptent avec ardeur la lithographie, procédé facile et primesautier de multiplication d'un dessin original. Les uns l'appliquent au paysage ; d'autres, qui vont s'embrigader derrière le baron Taylor, en tirent le dessin d'architecture pittoresque. Les plus marquants s'attachent,

au lendemain d'événements douloureux, à la glorification du soldat de la Grande Armée. Avec Carle Vernet, Hippolyte Lecomte, Horace Vernet, Géricault, Montfort, Wafflard, etc., on voit paraître aux devantures des boutiques d'estampes force grenadiers blessés, cosaques en déroute, hussards poursuivant des mamelucks ou sabrant des cosaques, artillerie changeant de position, matins de bataille, sujets de bivouac, traits de générosité des guerriers français. Avec Horace Vernet, on a aussi des scènes plus familières de la vie militaire, et même des épisodes de maraudeurs. Mais dans cette première génération, l'artiste le plus absorbé par le culte du soldat, celui qui compatit le plus constamment à ses malheurs, qui lui souhaite de la façon la plus déterminée (toute sa vie !) le succès et la réparation, celui qui sent le plus vivement la nostalgie de la victoire — qui de nous ne le comprendrait? — est un des élèves de Gros, un garçon de vingt-cinq ans, plébéien, enfant de Paris jusqu'aux moëlles, fils d'un dragon de Sambre-et-Meuse, lui-même irrévocablement napoléonien; ex-sous-officier de la garde nationale, ayant fait honorablement le coup de feu en 1814 à la barrière de Clichy dans le bataillon de M. Odiot,

et révoqué par la Restauration pour cause de bonapartisme. C'est Charlet. Après des humanités très superficielles, il a reçu quelques leçons de dessin selon la formule davidienne et est entré dans l'atelier de Gros, où il va rester trois ans. Par tempérament, et la suite l'a montré, il inclinerait à la facétie; mais, encore trop près d'événements désastreux, le moment n'est pas venu. Puis l'air ambiant, chez Gros, n'y porte pas; dans un pareil milieu, on est au grandiose, à l'épique. C'est à cette influence de milieu, évidemment, que Charlet doit le caractère élevé, à la fois grand et simple, de ses premières lithographies.

Il n'y a plus de doute pour nous aujourd'hui : la partie forte de l'œuvre de Charlet, au point de vue du dessin, celle qui lui assure une place dans l'art de ce siècle, ce sont ces lithographies du début, imprimées chez Lasteyrie et chez Engelmann, et par lesquelles il a atteint immédiatement le maximum de sa valeur, *Le Grenadier de Waterloo,* la très célèbre pièce des *Deux Grenadiers de Waterloo*, *Le Drapeau défendu, Les Français après la victoire*, *Le Caporal blessé et son chien lui léchant sa blessure, La Mort du cuirassier,*

Le Grenadier manchot, La Pièce de canon enlevée, La Bienfaisance, L'Hospitalité, La Conversation, La Bienvenue, Courage et Résignation, Le Soldat français, Cuirassier portant un drapeau, Délassement des consignés, Vieillard montrant le portrait de Cambronne à ses enfants, L'Instruction militaire, Le Soldat musicien, L'Aumône, Jeune soldat se découvrant devant un invalide, Appel du contingent communal, Au maréchal Brune, L'Ouvrier endormi, L'Intrépide Lefèvre, etc. Il faut aussi placer dans les plus belles œuvres du maître les diverses feuilles de costumes militaires parues chez Lasteyrie, chez Delpech, chez Motte, et chez Villain, de 1817 à 1822, par exemple le *Dragon d'élite* (*Armée d'Espagne*), le *Grenadier à pied de la vieille garde*, et surtout les deux chefs-d'œuvre de Charlet, le *Voltigeur* et le *Carabinier*. Toutes ces pièces ont un réel caractère : le soldat y est poussé à l'épique, il est théâtral, immobilisé dans des attitudes sculpturales. « Il semble taillé dans un bloc de pierre, » a dit Giacomelli, « il est superbe, négligence de dessin à part, mais il ne vient pas à l'idée que la face de ce héros puisse s'animer, et son bras se lever pour frapper. »

Généralement une tristesse de grande allure plane sur ces soldats de la première manière de Charlet;

leur air est farouche, ce sont les « grenadiers pensifs » de Victor Hugo, leur œil est fixe devant eux, et l'on sait bien ce qu'ils cherchent, c'est lui. Qui, lui? Cela s'entend : lui, c'est Lui, l'Autre, l'Ancien, le Tondu, le père la Violette, le père l'Enfonceur. Inutile de le nommer, nous sommes encore en pleine réaction blanche, mais entre anciens du camp de la Lune, ou même entre *marie-louises* de la campagne de 1814, on s'entend. Et ces soldats héroïques semblent se dire : « Pourquoi, étant si braves, avons-nous été si trahis de la Fortune? » Et les lithographes viennent, qui les réconfortent, les exaltent, et avec leurs crayons leur crient : « Honneur au courage malheureux ! » Les premières pièces de Charlet, c'est le *Gloria Victis* de ce temps-là. C'est autre chose encore, un engin de destruction contre le gouvernement de la Restauration, par les seules comparaisons et pensées rétrospectives qu'elles provoquent. Charlet est l'agent actif de cette politique, pas très juste, mais très caractérisque d'alors : qui consiste : 1° à être profondément ulcéré des désastres de 1812, 1813, 1814 et 1815, de 1815 surtout ; 2° à ne jamais avoir l'idée d'en accuser l'empereur ; 3° à ne pas les pardonner à Louis XVIII.

A par cela, Charlet se lança plusieurs fois dans la caricature directe contre les émigrés, les voltigeurs, les jésuites, les éteignoirs, la soi-disant piété imposée aux soldats. Et un jour il attaque directement le gros et sceptique roi, qu'il montre à son balcon, disant au peuple : *Mes amis, je vous porte tous dans mon cœur !* Mais il est vu de dos, les basques de l'habit écartées, et méchamment Charlet insinue que le cœur dans lequel le roi porte son peuple est singulièrement placé. La lithographie, d'ailleurs, fut à la Restauration une ennemie irréconciliable et funeste : au rebours d'une célèbre brochure de Chateaubriand, elle valut une armée..... *contre* les Bourbons.

Les premières lithographies de Charlet passent pour avoir eu, en dehors des sujets représentés, peu de succès, c'est-à-dire pour avoir été peu prisées du public comme qualité d'art, et plus que peu payées. Mais la réputation allait lui venir, considérable, extraordinaire, dès qu'il se fut lancé dans un genre nouveau.

Les années avaient passé, l'acuité des douleurs premières s'atténuait ; on ne saurait pleurer toujours, ni toujours regarder en arrière. Il faut réagir. Puis,

Charlet est sorti de l'atelier de Gros : livré à lui-même il incline vers un mélange très original de sensibilité patriotique et de comique militaire. Tout en faisant force aquarelles et sépias, il se tient plus que jamais à la lithographie : selon son expression, *il en eut une diarrhée de plus de huit cents.* Par parenthèse, nous tenons ici le défaut de Charlet : il est commun, mais ce qui s'appelle commun avec délices, et même avec prétention ! Seulement, il a la qualité de son défaut : il est peuple et tient à le laisser voir ; mais il sait parler au peuple, et par ses légendes aura sur lui une influence extraordinaire.

En 1820, le peuple lit encore peu les journaux politiques, et les journaux illustrés n'existent pas. La lithographie isolée, puis bientôt les albums annuels des lithographes furent le *Charivari* et le *Journal amusant* de ce temps-là, et les devantures des boutiques d'estampes équivalaient à ce qui est aujourd'hui l'étalage des kiosques. Charlet mit en train son premier album en 1821 : l'année suivante, il reçoit du renfort, Bellangé se range à ses côtés ; deux ans après nouvelle recrue, Raffet, élève de Charlet, emboîte le pas ; et voici désormais constitué le fameux triumvirat Charlet-Bellangé-Raffet.

Des trois, Charlet est alors le plus caractérisé : en lui s'est révélée une irrésistible force comique, et un génie particulier à trouver la légende, familière, souvent triviale, mais portant coup, nettement frappée, propre à se fixer dans les mémoires, et suivant le mot de Sainte-Beuve, à circuler comme une pièce de monnaie. Depuis, Gavarni porta très haut la légende, et, l'élevant à l'importance d'un genre littéraire, en fit les délices des raffinés. Mais nous ne devons pas avoir deux poids et deux mesures : Charlet a bien créé la légende, la légende observée, naturelle jusqu'à l'extrême familiarité, et non alambiquée. Pendant dix ou douze ans on va être à l'affût de ce qu'il publiera, de son nouveau dessin et de sa nouvelle légende, laquelle d'ailleurs pourra varier de genre.

Tantôt Charlet sera touchant et nous apitoiera sur les malheurs immérités du vieux soldat. (*Adieu, fils ! je t'ai revu, je suis satisfait ; — France ! là finit leur misère ; — Je crois que je me sens de la religion ; — Les Enfants du général Foy*, etc.). Ou bien il montrera quelque vieux brave amputé, qui a été *démoli à Austerlich*, ou qui est *ès cuirassier z'au 1e*, et à qui il reste encore un bras *pour le service de la patrie*.

Le plus souvent il sera facétieux, et ses veines comiques sont nombreuses :

Opposition du vieux soldat et du conscrit, du grenadier et du Jean-Jean : *Au commandement de halte ! rapportons vivement le pied qui est à terre à côté de celui qui est en l'air, et restons mobile ! — Au commandement de : Pas d'observations, tu renfonces simultanément ton discours...,* etc.*; — Je suis innocent, dit le conscrit; par le flanc droit ! répond le caporal. — Les consignés prenant les armes pour la corvée du quartier,* etc.

Le soldat fricoteur et carottier, toujours prêt à marauder, ou à se faire payer la goutte par le conscrit, à l'exciter aux duels, afin que la réconciliation s'ensuive, et, partant, une tournée au cabaret : *Conscrits, vous vous devez un coup de sabre, soyez Français ! — Voilà encore un duel, faut plumer les canards !* etc.

Les ivrognes. Charlet en a abusé. Depuis sa belle lithographie des *Pénibles Adieux* jusqu'au célèbre *Voilà pourtant comme je serai dimanche*, en passant par toute une série de soldats, fantassins, hussards, maréchaux des logis en pleine ébriété : *Capitaine ! j'ai des faiblesses ! Soutiens-moi, Châtillon ! Un homme*

qui boit seul n'est pas digne de vivre; N'apporte qu'une bouteille d'eau-de-vie pour ma compresse! Enfoncé, troupier! mais toujours Français! cruellement Français! (les soldats ivres sont toujours *vraiment Français, Français à mort!*) *L'Ancien est asphyxié!* A cette époque, l'ivresse ne tirait guère à conséquence; la bière, les mazagrans, les apéritifs variés n'étaient pas encore popularisés; la consommation classique, le seul rafraîchissement, était le vin, peut-être baptisé et allongé, mais non encore sophistiqué par des bouquets effroyablement toxiques : il donnait l'ébriété bon enfant. Et puis, le peuple de Paris a toujours eu un fond d'indulgence, presque de vénération, pour les « pochards » ; ils lui sont sacrés, comme les fous pour les Orientaux. N'empêche qu'à la fin, ces ivrognes deviennent fatigants. Charlet ne les sauve pas par un dessin magistral, il fait souvent *rond* et de chic. Il dispute la palme de la trivialité à Pigal, et, il n'y a pas à le nier, avec ses invalides Kraft et Braun, il ouvre la voie au bout de laquelle seront les « invalos » de Randon, et chacun avouera que le vaguemestre Soiffmann ou le brigadier Litremann sont désignés d'avance pour servir sous le colonel Ramollot.

Les enfants. Charlet a eu du gamin de Paris, *éminemment libéral* (!), une conception très édulcorée, et qui a ravi ses contemporains. Ce n'est ni le « pâle voyou », ni l'inconscient que les combattants de Juillet envoient lâcher traitreusement un coup de pistolet aux officiers de la garde royale, ni Gavroche, ni encore moins le précoce rôdeur du boulevard extérieur qui, aujourd'hui, pleure sa « gigolette » raflée. Du temps de Charlet, l'enfant n'en est encore qu'à s'insurger contre le maître d'école (*Je les z'haï-t-y les maîtres!*) à *fiche un pétard à son chat,* à craindre pour *ses derrières,* et à porter le fusil de *monsieur le grenadier.*

Les « cuirs » du langage militaire. Ç'a été une des formes les plus drôles de la légende de Charlet (*Arrondissons le poniet z'avec grâce, soyons lastique!*). Joignons-y l'accent paysan, comme dans *Le Billet de logement : Allai, suivai...; allai, marchai, vous n'y êtes point : suivai tout drait tout au bout de la grande sente, vous tournerai en votre main draite, puis tout drait un p'tit quart d'heure.*

Enfin, le tour proverbial. Ici Charlet triomphe; et certaines de ses légendes sont restées dans la circulation sans être démonétisées jusqu'à nos jours ;

Ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, c'est le chien : C'est toujours les mêmes qui tient l'assiette au beurre ; Ces infâmes brigands sont peut-être vertueux ; Dieu, mes ennemis politiques ! en avant les quibolles ; J'aime mieux être saoul que bête, ça dure moins longtemps ; Jeune, j'avais des dents et pas de pain : vieux, j'ai du pain et pas de dents ; La Morale y perdit un peu, le cabaret y gagna beaucoup ; On peut mépriser l'espèce humaine, mais cracher sur les vendanges, jamais ; Prends le temps comme il vient, et la soupe comme elle est ; Sans blague et sans tabac, pas de soldat ; Vivent les institutions qui assureront mon avenir ; Si les chevaux s'entendaient, quelle révolution ; Perdre une quille, c'est rien : mais la boule, c'est tout ! etc.

Le succès de Charlet et sa réputation furent immenses. « A aucune époque, dit M. Lhomme dans sa juste appréciation sur Charlet, la faveur publique ne s'est attachée plus étroitement à de certains hommes qu'aux jours de la Restauration. Les libéraux d'alors ne marchandaient ni leurs sympathies ni leurs applaudissements à ceux qui combattaient pour eux. On ne s'attachait pas à examiner de près leurs œuvres ; elles traduisaient en termes clairs les

sentiments et les passions dont on était agité, et cela suffisait. » Charlet fut mis à côté de Béranger. Tous deux font bien la même chose : celui-ci, quand il parle dans une chanson de « secouer la poussière qui ternit les nobles couleurs », celui-là quand il montre dans une lithographie un grenadier de la garde expliquant une image à un jeune soldat : *Tu vois* AUSTERLITZ, lui dit-il, *au moment du tremblement ! Voilà* RAPP *qui dit à* L'ANCIEN : *toute la boutique est enfoncée ; le Français se couvre de lauriers sur toute la ligne...* SOLDATS !... *je suis content de vous, dit* L'AUTRE.

Au bout de cela étaient les journées de Juillet ; elles vinrent, Charlet en fut, il « soigna le cuir » aux troupes royales et représenta quatre épisodes du combat dans de grandes pièces faites en collaboration avec Jaime. On sait que la lithographie, s'acharnant sur Charles X tombé, passa toute mesure et fut lâche. De cette campagne-là, Charlet, qui avait sinon l'habit, du moins le cœur d'un soldat, ne fut point. Et pas davantage de la campagne républicaine de Philipon contre le nouveau régime. Il faut connaître l'opinion politique de Charlet. Il aimait ardemment la liberté, dit-il, mais « belle, sage et forte » et

mitigée par « un bon nerf de bœuf ». En politique comme en dessin, il professait ce principe : *les masses avant tout.* Mais c'est lui qui a lancé cet apophtegme célèbre : *le bon sens des masses est admirable : seulement elles se trompent presque toujours!* Et il s'est défini ainsi : *Je suis bon citoyen, j'aime mon pays et j'ai travaillé pour le peuple travailleur ; je déteste les bonnets rouges et je ne trouve point d'homme plus libéral que Napoléon le Grand.*

Charlet, comme officier de la garde nationale, réprima donc les insurrections des premières années de Louis-Philippe, et comme lithographe caractérisa les révolutionnaires dans cette pièce : *De quoi?... travailler?... bon pour des feignans!...* et dans celle-ci où un homme d'assez mauvaise mine s'écrie piteusement : *Que Paris est triste sans émeutes!*

Jadis, Charlet avait eu une grande joie, qui l'avait bien apaisé dans ses attaques contre la Restauration ; il avait vu mettre en mouvement l'armée française, pour la campagne d'Espagne. Et maintenant, autre joie, il revoit le drapeau tricolore. Il s'épanouit donc, son talent de lithographe tourne vers un genre nouveau, vers de petites pièces très caressées, très

finies, et d'un travail aussi précieux qu'il le peut. Et d'abord, la Restauration partie, il n'y a plus à se gêner dans la représentation de Napoléon; Charlet s'en donne à cœur-joie : il le fait et le répète de face, de profil, de trois quarts, et de dos, à pied et à cheval. Il le place dans les fines petites pièces : *C'est lui, Le voilà, La Promotion, Le Défilé, L'Action, On se masse, L'Ancien est là*, etc., etc.

Puis il s'applique à de jolis fonds de paysages, qu'il fait fort bien pour l'époque (*Les deux Coqs*, *La Maison du Garde-chasse*, etc.) et à des évolutions de troupes (*Le Moulin de Jemmapes, La Reconnaissance, On va se former en bataille par escadron dans la plaine voisine*, etc., etc.). Cette nouvelle manière de Charlet est très caractérisée et intéressante.

Mais en somme Charlet est le dessinateur du soldat isolé, et non de la bataille. Cependant, une occasion se présente d'apercevoir la guerre. En 1832, Charlet assiste au siège d'Anvers avec son ami le général de Rigny. Or Raffet y est aussi, et c'est lui qui va influencer Charlet, lequel visiblement, dans son curieux album sur le siège d'Anvers (1833), s'efforce d'imiter son élève. La plus belle pièce de cet album : *Prise du fort Saint-Laurent*, est absolument un Raffet. Mais

ceci n'est que passager et les deux artistes n'en suivront pas moins deux destinées opposées : Raffet, qui a commencé par des albums à la Charlet, s'élèvera vers une conception de plus en plus géniale de la représentation des batailles : il deviendra le peintre du *Fort Mulgrave*, de La *Revue nocturne* et du *Combat d'Oued-Alleg*. Charlet, qui a débuté dans l'art avec une réelle grandeur; puis qui est descendu au joli et au coquet, ne tirera de l'observation de la guerre, pour finir, qu'un album comico-patriotique, la *Vie du caporal Valentin,* (un de ces braves soldats que Charlet appelle « *la pièce de bœuf du champ de bataille* », parce qu'elle « *nourrit bien le feu* ») dans lequel il mettra toute sa réserve de drôlerie. Mais cet album retarde : il en est encore au comique de la Restauration au moment où le dessin de mœurs et la caricature s'épanouissent dans le *Charivari* avec Gavarni et Daumier !

Charlet, sous le gouvernement de Juillet, était au faîte de la réputation; on le considérait comme un homme vraiment extraordinaire, et il le savait. Eugène Delacroix, absolument « emballé », a écrit sur lui le fameux article où il traite Charlet comme

un de ces génies appartenant plus à l'humanité entière qu'à un temps et à un pays donnés, et le place entre Rabelais, Molière et La Fontaine. Mais, en tant qu'écrivain d'art, Delacroix n'est pas infaillible. D'ailleurs, remarquons qu'il appelait Charlet un La Fontaine ou un Rabelais, il ne l'appelait ni un Poussin ni un Chardin. Avec Charlet, ce n'est jamais le côté *peintre*, le côté *exécution* qu'on vise; mais toujours le *sujet*, le côté littéraire. Pareillement, lorsque Charlet exposa son tableau de la *Retraite de Russie*, actuellement au musée de Lyon, on ne dit pas si c'était l'œuvre d'un peintre *peignant*, mais Alfred de Musset rendit compte dans la *Revue des Deux-Mondes* de ce « sujet de la plus haute portée ». Et cependant il sentit que pour l'exécution, Charlet n'était point un Géricault. Sur ce tableau, une anecdote. Chenevard était allé le voir, accompagné d'un officier général qui avait assisté à la retraite de Russie. Le premier mot de l'officier fut : « Pourquoi ce ciel sombre et chargé de neige? » Et après un moment de réflexion il ajouta : « Après tout, *vous autres peintres*, *vous avez besoin de ces choses-là pour émouvoir*. Mais la vérité est que, dans la retraite, nous eûmes pendant un mois un soleil qui nous aveuglait. »

Charlet, décoré comme officier de la garde nationale, avait eu la velléité de demander un logement au Louvre, qu'il n'obtint point. Il eut aussi celle de se présenter à l'Institut, à la mort de Carle Vernet, et ne fut pas élu. Le gouvernement lui donna comme compensation la croix d'officier, et le nomma professeur de dessin à l'École polytechnique. D'où son *Cours de dessin à la plume*, et les considérations familières sur l'art, qui l'accompagnent. Passons.

Et au fond, Charlet n'était pas content, politiquement parlant. Il avait de la politique une conception très simpliste, une vraie politique de caserne, et ne voyait pas plus loin. Les affaires sont-elles menées, oui ou non, par des *troupiers finis ?* Se bat-on ? ou ne se bat-on pas ? Or, en 1840, on ne se battit pas. Décidément, on n'était pas conduit par des « troupiers finis ». Alors Charlet, du haut de sa grandeur, donne des leçons au pouvoir; il devient, qu'on nous passe le mot, « ronchonneur ». Ecoutez-le grogner dans ses lettres : « *Notre coq fait la poule et ne défend pas sa queue. Je ne reconnais plus mes Français. Ils me dégoûtent. Il n'y a plus de sexe. C'est un troupeau de vils agioteurs civils et*

militaires, un peuple de courtiers marrons. IGNOBILITAS MUNDI. » Et ailleurs : « SALUTEM OMNIBUS. *Ton chien a des puces, dit Polichinelle, le sage le plus sage que je connaisse, et le seul philosophe que j'estime véritablement. Ce n'est point un monsieur Cousin, dont la philosophie d'alambic coûte quarante mille francs au pays : non, c'est du gouvernement à bon marché ; tout s'y résout par la force du gourdin, et c'est vraiment ce qu'il y a de mieux et de moins cher, car enfin, en ce moment,* NOTRE CHIEN A DES PUCES : *eh bien, il faudrait agir du gourdin. Au lieu de cela nous discourons, nous f...massons, on cherche de la finesse, et il en résulte de la jean-f...trerie.* »

Voilà le ton de Charlet dans ses lettres trop vantées par Delacroix et Jules Janin, et qui ont, comme son œuvre, le côté intéressant et le côté fatigant; mélange de morceaux pleins de cœur et de générosité, et d'insupportables calembours, queues de mots, et considérations de la force de ce que nous citons. (Mais aussi, pourquoi toujours publier ce qui n'était pas destiné à être imprimé?)

Exaspéré, Charlet décocha au gouvernement sa dernière œuvre, les *Croquis à la manière noire dédiés à Béranger.* A part la belle composition *Tremblez*

ennemis de la France, le dessin est faible et banal, sentant son Victor Adam. Quant à la légende, Charlet, qui pour un ancien ne sait guère « se taire sans murmurer », ne fait que grogner entre ses dents : *Classe forte, fer et acier ! Classe moyenne, fil et coton ! L'Armée, c'est le Peuple ! Le Peuple et l'Armée ! Toujours ! Français ! A mort ! Faites-leur chanter la Colonne ! C'est le Cantique des Cantiques ! Ma Colonne ! Mon grand Empereur ! Chapeau bas ! L'amour du peuple, c'est le plus fort de tous les forts ! Si j'avais signé les traités de 1815, je me couperais le poing ! Vous me crachez à la figure, je dis, c'est du brouillard ; vous m'envoyez une châtaigne* (*calotte*), *très bien; vous nourrissez le feu par un coup de botte dans le... ô alors je vais dire :* LES FAITS SONT ACCOMPLIS. Etc., etc.

Au milieu de tout cela, une pièce qui est tout Charlet, *L'Avis du Maître :* Charlet dictant au gouvernement sa ligne de conduite, par des jeux de mots. Un rapin essaie un tableau allégorique, et le maître (Charlet) lui dit : *Votre figure de la France lève le bras et ne frappe pas ! Faites-la plus grande, plus forte ! Vous l'entourez de gens qui ont l'air de faire ce que je ne veux pas nommer ! Occupez-vous des masses !... Eclairez le peuple en sacrifiant vos fonds !...* Et il faut

voir l'air convaincu et prophétique de Charlet débitant ces calembredaines, sanglé dans une tunique mi-partie civile et militaire, et coiffé d'un képi. C'est parfaitement ridicule, et un peu agaçant. Cela lui a valu la rude sortie de Baudelaire : « Fabricant de niaiseries nationales, commerçant patenté de proverbes politiques, idole qui n'a pas en somme la vie plus dure que toute autre idole, il connaîtra prochainement la force de l'oubli, et il ira avec le *grand* peintre (H. Vernet) et le *grand* poète (Béranger), ses cousins germains en ignorance et en sottise, dormir dans le panier de l'indifférence... »

Moins sévères et moins dilettantes que Baudelaire, nous comprenons aujourd'hui les obsessions d'un patriotisme exalté et déçu, et loin d'oublier Charlet, nous le rappelons, cet ardent Français, à la mémoire des nouvelles générations. Mais, plus de sang-froid que ses contemporains, si nous estimons tant Charlet, nous ne nous trompons pas d'épithète. Il n'est pas un *grand* artiste, un grand exécutant, mais c'est un artiste *considérable*, dans la lithographie, l'humour et la politique, singulièrement original et nouveau dans la légende. Et il nous a donné Raffet !

Charlet eut encore dans sa vie une dernière satisfaction : il vit le Retour des Cendres, et illustra le *Mémorial de Saint-Hélène*, l'évangile des braves. Il mourut en 1845, usé par le travail et miné par une maladie de poitrine. Le sort aurait dû se montrer moins cruel et lui donner quelques années de plus : le temps de voir restaurer un gouvernement selon son cœur, et de connaître le triomphe du soldat français : Sébastopol, Solférino !

Mais voici un autre genre de réparation : le premier but de l'exposition de ses œuvres était de remettre Charlet en honneur : ce but est atteint, Charlet vient d'avoir une « Presse » magnifique. Le second but est de lui élever un monument — son buste, gardé par un grenadier de la garde — dans un quartier militaire, en face de la porte de quelque caserne. Ainsi « le maître aux grognards » pourra avoir une vie posthume au milieu des soldats. C'est bien cela qu'il lui faut. Du haut du ciel il doit être content.

POUR CONNAITRE LA LITHOGRAPHIE

Exposition du Centenaire de la Lithographie,
au Cercle de la Librairie, 1895.

La Lithographie ? On peut la connaître par cent pièces, — ou par vingt mille.

Par une quintessence d'épreuves suprêmes de morceaux célèbres, toujours les mêmes : le *Lancier* d'Horace Vernet, le *Gros Horloge* de Bonington, la *Famille malheureuse* de Prud'hon, le *Mameluck* de Gros, les *Chevaux se battant* de Géricault, l'*Odalisque* d'Ingres, le *Lion dévorant un cheval* de Delacroix, la *Revue nocturne*, etc., etc.

Cent pièces ainsi choisies donnent, certes, l'idée de la souplesse, de la richesse du procédé ; de la variété d'aspect qu'il a prise dans la main des maîtres. Mais elles ne sont pas plus la lithographie que trois pages d'extraits — toujours les mêmes — de Madame de Sévigné ne sont les lettres de Madame de Sévigné.

Pour connaître Madame de Sévigné, il faut l'avoir lue : dix mille pages. Pour connaître la lithographie, il faut l'avoir vue : vingt mille pièces.

L'intérêt de la lithographie n'est pas seulement dans la merveilleuse exécution de quelques morceaux fameux, il est aussi dans la remarquable facture d'un nombre extrêmement considérable de pièces moins souvent citées, ou même peu connues, ou qui ont été perdues de vue aujourd'hui. Il est, enfin, dans cette curieuse intensité de production qui, rapidement, a enrichi de vingt mille pièces — au moins — le fonds de l'estampe française.

Oui, vingt mille ! nous les avons comptées ainsi :

Les Vernet, Charlet et Raffet donnent deux mille lithographies ;

Les divers lithographes de la Restauration, mille (au bas mot) ;

Les caricatures politiques de 1830, les lithographies de *l'Artiste*, mille ;

L'ouvrage du baron Taylor et les vues pittoresques et archéologiques, mille pièces intéressantes (au moins) ;

Les lithographies à la plume coloriées, de Lami, Monnier, Grandville, autant ;

Devéria, mille ;

Les portraits : Grévedon, Léon Noël, etc., mille ;

Les pièces usuelles, affiches, titres de musique, frontispices, vignettes : mille ;

Les plus importantes lithographies de reproduction : mille ;

Le dessin de mœurs et la caricature : plusieurs milliers ;

Les œuvres de Daumier, Gavarni, de Beaumont, etc.; six à sept mille ;

Les publications de Bertauts, et autres diverses : mille ;

L'œuvre de Chéret : mille, Etc.

Vingt mille, c'est donc dit. Et, remarquez-le bien, ce chiffre n'est pas atteint grâce à des œuvres de remplissage, mais l'immense majorité de cette production formidable est — l'énumération ci-dessus le

montre — de la main des hommes de premier ordre, dont quelques-uns sont, tout simplement, des hommes de génie.

N'espérez donc plus connaître la lithographie par spécimens, en arrachant quelques feuillets de l'œuvre d'un Vernet (Carle ou Horace), d'un Charlet, d'un Raffet, d'un Devéria, d'un Gavarni, d'un Daumier, d'un Chéret, comme un géologue qui arrive à mettre une chaîne de montagnes dans un tiroir par échantillons. De pareils œuvres sont d'ailleurs plus que des recueils d'estampes, ce sont de vastes peintures de mœurs, et ce qui restera de notre société disparue. N'écourtez pas de pareils témoignages.

Ne cherchons pas à condenser toute la réputation d'un homme dans une seule pièce. Ne répétons pas invariablement : *Bonington : le Gros Horloge*, ou *Raffet : le Combat d'Oued-Alleg,* comme les gens chez qui *Athalie* ou *Phèdre* provoque immédiatement la citation de *Oui je viens dans son temple* ou de *A peine nous sortions....* Non, ce n'est pas le *Gros Horloge* seul, c'est tout Bonington qui est exquis. C'est tout Géricault qu'il faut connaître, et tout Decamps, et tout Eugène Isabey, et tout Paul Huet, et tout Célestin Nanteuil. Pourquoi ramener à une seule les litho-

graphies de Goya, de Jules Dupré, de Diaz, de Français, déjà si peu nombreuses ?

Laissons maintenant les œuvres consacrés d'une vingtaine de maîtres. Il est entendu que vous les voudrez connaître à fond.

Est-ce fini ? Non ; car il nous reste encore à connaître quelque trois cents lithographes et leur œuvre.

Artistes célèbres ayant touché à la lithographie pour s'essayer ou s'amuser, comme plus tard on touchera à l'eau-forte : Guérin, Girodet ou Hersent, Johannot, Léopold Robert, Paul Delaroche ou Ary Scheffer, Henriquel-Dupont ou Calamatta, Barye, Corot, Cals, Manet, Millet, Chaplin, Rosa Bonheur, Charles Jacque, Flandrin, Henri Baron, Anastasi, de Curzon, Chassériau, Doré, Rops ou Gill.

Amateurs : de la duchesse de Berry aux princes d'Orléans, ou à l'acteur Mélingue.

Lithographes de reproductions : de Sudre et Aubry-Lecomte à Mouilleron, à Sirouy et à Chauvel.

Lithographes d'architecture et de vues pittoresques, de Chapuy à Sabatier. Vous voudrez examiner pièce à pièce les *Voyages pittoresques dans l'Ancienne France*,

cette mine inépuisable où à chaque feuille un nom nouveau viendra se révéler : Théophile Fragonard ou le baron Atthalin, Daguerre, Delaberge, Gué ou Enfantin, Brascassat, Justin Ouvrié, etc., etc. : vous aurez le plaisir d'y découvrir spontanément des œuvres d'une habileté consommée, comme celles de Dauzats, de Boys, de Harding, etc.

De temps en temps, dans cette grande exploration lithographique, vous serez le Christophe Colomb de quelques pièces insuffisamment appréciées — comme celles de Catrufo ou du capitaine Leblanc, d'Hervier ou d'Andrieux, — ou totalement ignorées quoique de premier ordre, comme celles de Laemlein ou de Bonhommé.

Et la pléiade des collaborateurs de *l'Artiste* : Gigoux, Roqueplan, Le Poitevin, de Lemud !

Et Mauzaisse, Robert-Fleury, Thomas, Vigneron, Tassaert, Louis Boulanger, Chandellier, Juhel, Léon Cogniet, Saint-Evre, Alexandre Colin, Gudin, Rugendas, Charles Aubry, Hardivillier, Feuchères, Jeanron, Gengembre, Rouargue, Cattermole, Jules Laurens, etc., etc., etc. !

Puis, après avoir regardé la lithographie dans ses

rapports avec l'art, vous vous amuserez à la regarder dans ses rapports avec la vie, si l'on peut dire, et là, il y aura matière à vous distraire et vous instruire longtemps.

Vous la trouverez dans la politique, avec la *Caricature* de Philipon, avec Auguste Bouquet, Grandville, Desperet, etc.

Vous la trouverez dans les choses de l'armée, et pour peu que vous soyez affilié à la *Sabretache*, vous palpiterez sur tout ce qui est militaire, de Montfort, de Swebach et du général Bacler d'Albe à Hippolyte Bellangé, Lalaisse et Armand-Dumaresq.

Et que de renseignements sur l'ancien Paris, de Marlet à Provost !

Et que de portraits, de Denon et de Crépy-le-Prince à Lassalle et aux Lemoine !

Pour l'histoire des mœurs surtout, rien n'est à négliger, de Boilly, de Pigal, de Numa Bassaget à Alfred Dedreux et à John Lewis Brown, même à Victor Adam, tout est à connaître : des pièces d'une exécution ordinaire prennent souvent un intérêt capital. Voyez les caricaturistes : Traviès, Benjamin Roubaud, Nadar, Bénassit, Durandeau. Voyez les journaux de modes.

Vous voudrez aussi feuilleter une à une les soixante années du *Charivari :* c'est dans leur milieu d'apparition qu'il faut voir les œuvres de Daumier, et Gavarni, et Beaumont, et Platier, et Pruche, et Vernier, et Cham, et Grévin.

Mais rien que là en voilà pour vingt mille pièces !

Cycle vraiment inouï !

Vu la rareté actuelle de la matière collectionnable, épuisée, mise à sec dans ces vingt dernières années, ce n'est plus dans les collections particulières que la lithographie peut se voir à fond. Il n'y a plus de collections Parguez ou de Lacombe. En sortant de l'Exposition du Centenaire, où vous vous serez mis en goût, c'est au Cabinet des Estampes qu'il faut aller — deux ou trois mois de suite — et fouiller jusque dans l'inconnu des « suppléments non reliés », dans les affiches, les titres de romances, les étiquettes et les innombrables cahiers d'études de paysages...

Restent les contemporains.

Vous vous déferez tout d'abord de cette rengaine : que la lithographie a dit son dernier mot avec les hommes d'autrefois et qu'elle est aujourd'hui un art mort. Un art qui a Chéret est pour

paraître fort vivant, même glorieux. — Mais ce ne sont *que* des affiches ! — Eh bien ? la *Revue nocturne* et autres merveilles de Raffet ne furent *que* des feuillets d'album de jour de l'an.

Donc pour voir les vivants vous vous transporterez dans un milieu vivant, dans le magasin d'estampes de Sagot. Là, tout en entendant causer des hommes tels que Bracquemond et autres, ce qui ne peut que vous être profitable, vous feuilleterez les cartons, vous verrez, à fur et mesure de l'apparition, le dernier Fantin et le dernier Willette, le dernier Dillon et le dernier Robida, le dernier Chéret et le dernier Lautrec. Voilà ce qui vient de paraître !

Et quelquefois aussi le dernier fumiste, car il y en a ; mais peu importe ; le plaisir sera même de décider par vous-même qui l'est ou qu'il ne l'est pas, de sortir des jugements tout mâchés et d'avoir des opinions spontanées.

Tout ceci fait, c'est, je le crains, quarante mille pièces et non vingt mille qui vous seront passées par les mains. Vous aurez fait, à travers la lithographie, un long et fructueux voyage, et vous la

connaîtrez tout autrement, vous la verrez sous un autre aspect, que par les cent pièces-types, — par l'excursion à la minute de l'agence Cook.

MEISSONIER

VIGNETTISTE ET GRAVEUR

Exposition des œuvres de Meissonier, salle Petit, 1893.

L'HISTOIRE du livre illustré est facile à résumer. C'est une lutte constante — avec alternatives de succès et de revers — entre deux systèmes : la vignette dans le texte, faisant corps avec le livre et l'ornant, ne pouvant en être séparée (là est la véritable illustration) — et la figure hors texte simplement placée dans le livre pour donner un relief aux principaux passages, et qu'on peut supposer enlevée sans que le livre soit détruit : un volume

avec figures à part est moins un livre illustré qu'une sorte de portefeuille renfermant une suite d'estampes.

Or, à la veille de 1830, la vignette — la vignette dans le texte — était décidément abandonnée depuis au moins quarante ans, vaincue par la figure hors texte qui régnait absolument. Mais il y a plus : la figure hors texte elle-même était en très fâcheuse posture, étant tombée sous la Restauration aux lourdes et assez triviales compositions de Desenne, aux dessins fort ordinaires du jeune Horace Vernet, à ceux un peu plus fins peut-être d'Achille Devéria, mais tout cela platement traduit par une école de burinistes de décadence, sans originalité et sans initiative, les Sixdeniers, les Pourvoyeur, les Kœnig, Fauchery, Lefèvre, Tavernier et autres. Pour comble de malheur, toute notion de la « Belle Épreuve » perdue ; un acoquinement déplorable de la gravure avec des papiers vélins secs et sans charme, et ce qui est pire encore, avec le déshonorant papier pâte sur lequel est collé un papier de Chine : bref, un vrai désastre.

Mais à l'instant même où tout semblait perdu, tout

était sauvé par l'entrée en scène, ou plutôt par la rentrée, d'un nouvel arrivant, d'un ressuscité, le bois, venant se substituer au cuivre et à la gravure en taille-douce momentanément à bout de forces, et replacer la vignette dans le texte.

Certes ce changement fut annoncé par quelques signes avant-coureurs. En 1815, Brévière s'était mis à graver sur du buis pris de bout et non de fil ; en 1817, l'Anglais Thompson était venu en France, appelé par Didot. Quelques livres avec bois avaient paru : *l'Hermite de la Chaussée-d'Antin ;* le *Rabelais* de Desoer, 1820 ; le *La Fontaine* de Sautelet, 1826 ; le *Béranger* de Baudouin, 1828. Mais si c'étaient des bois, ce n'étaient pas encore de jolis bois.

Le premier bois remarquable par l'élégance et l'esprit du trait est de 1829 ; c'est le fleuron aux armes de la duchesse de Berry gravé par le fameux Porret pour le titre du journal *La Mode*. Avec lui la nouvelle formule d'illustration est trouvée et fait son chemin à toute vitesse. En 1830, Nodier publie l'*Histoire du roi de Bohême* avec bois de Johannot gravés par Porret, et Henry Monnier donne sa *Morale en action des Fables de La Fontaine*, gravures de Thompson.

Les écrivains romantiques, les plus grands et les moins grands, Hugo, Lamartine, Janin, Karr, Méry, Eugène Sue, le bibliophile Jacob, Pétrus Borel, le vicomte d'Arlincourt, Cabasson, Drouineaux, etc., adoptent le bois et lui demandent de leur servir de passeport auprès du public. Ainsi paraissent les vignettes de titres, si gracieusement dessinées par Johannot, si nerveusement gravées par Porret et autres, pour *Notre-Dame de Paris, Le Roi s'amuse, La Coucaratcha, L'Écolier de Cluny, Résignée, Le Manuscrit vert, Vertu et tempérament, Les Intimes,* etc. Cela dure jusque vers 1835 ; puis le feu romantique se refroidit, et l'illustration se retourne vers les classiques.

Alors c'est le triomphe du bois et de la vignette dans le texte. Six cents bois de Gigoux dans le *Gil Blas* de Paulin, 1835 ; huit cents de Johannot dans le *Molière* de Paulin, et huit cents dans le *Don Quichotte* de Dubochet. De 1836 à 1838, Célestin Nanteuil illustre avec Napoléon Thomas les *Contes de Perrault ;* Grandville, *Béranger*, *Gulliver* et les *Fables de La Fontaine ;* Charles Jacque, le *Vicaire de Wakefield.*

Dès 1835, un libraire peu connu alors formait le projet de publier un livre orné de bois avec tant de

somptuosité et de talent qu'il demeurât le plus beau des livres illustrés du siècle et rendît désormais célèbre, avec le nom des vignettistes, celui de son éditeur. Il y réussit. En mars 1836, commença la publication par livraisons du *Paul et Virginie* de Curmer, illustré à profusion de bois exquis de Tony Johannot, Français, Marville, puis de Paul Huet, Delaberge, Eugène Isabey, Steinheil, et d'un jeune peintre de vingt ans, Ernest Meissonier, que la dureté des débuts dans la vie obligeait à chercher « quelque grain pour subsister », c'est-à-dire à dessiner de la vignette, payée alors suivant le sujet et l'éditeur, dix francs, même vingt francs ou quarante les jours où l'éditeur était particulièrement content. Ne crions pas à la lésinerie des éditeurs, dont le métier est, au fond, très périlleux. Curmer eut cinq cents dessins pour 28,000 francs, ce qui fait une moyenne assez honorable pour des ouvrages de jeunes débutants ; mais le dessin n'étant, ceci est à noter, que la moindre dépense d'établissement d'un livre illustré, son volume lui coûta de confection totale 233,000 francs, somme très respectable à risquer.

Meissonier avait débuté dans la vignette, en 1835, par un certain *Napoléon à Schœnbrunn* et autres

pièces pour un petit journal, le *Magasin universel,* lesquelles, plus tard, eurent le privilège de le dérider fortement quand il les revoyait. Il avait aussi dessiné quatre pièces pour une *Bible de Royaumont* publiée par Curmer, et cinq petits sujets pour le *Voyage dans l'île des Plaisirs,* de Fénelon, dans le *Livre des Enfants* édité par Hetzel en 1836.

Dans ses quarante-sept vignettes du *Paul et Virginie*, il se révèle habile à grouper les attributs de marine, de lecture, de géographie, les emblèmes de la patience, de la pauvreté ou de la richesse, à composer des lettres ornées avec des motifs empruntés à la botanique, à imaginer de charmants paysages comme la *Pépinière de Paul*, la *Montagne du Pouce* ou la *Baie du Tombeau* ; dans quelques sujets de genre comme le *Médaillon de Saint Paul*, le *Sac de piastres* ou les *Étoffes étalées,* il commença à montrer sa finesse et son rendu caractéristiques, si bien que Curmer, lorsqu'il ajoute à son livre *La Chaumière indienne*, compte sur Meissonier comme sur le principal de ses illustrateurs. (Curmer fut un des premiers à payer Meissonier à sa valeur. En juillet 1838, il lui commandait, pour être gravés comme le *Charlemagne* de l'*Histoire Universelle :* 1° un sujet des *Prophètes,*

dessin ou tableau ; 2° un *Triomphe de l'Église*, tableau à l'huile. Les deux sujets devaient être payés ensemble deux mille quatre cents francs. Ce qui est curieux, c'est que Curmer s'engageait : 1° s'il revendait le tableau du *Triomphe de l'Église* avec bénéfice, pendant un délai de cinq ans, à reverser à Meissonier la moitié du bénéfice ; 2° à indemniser Meissonier dans le cas où lui, Curmer, refuserait pendant ce délai pour le tableau des offres avantageuses ; 3° enfin à laisser voir librement le tableau pendant cinq ans, toutes les fois que Meissonier le désirerait.)

Le travail, pour *La Chaumière indienne*, ne se fit pas à la légère. « Avec quel soin — a écrit plus tard Curmer — nous parcourions, Français, Meissonier et moi, les serres du Jardin des Plantes pour y retrouver la végétation exacte de l'Inde ! Que de livres compilés pour obtenir des vues exactes, des costumes, des poses d'Indous ! et quelle joie quand j'apportais un modèle qu'ils traduisaient comme traduisent les maîtres. » C'était, en effet, une recherche de toute la journée au Jardin des Plantes pour y dessiner la flore tropicale et le seul palmier qu'il y eût alors à Paris, et à la Bibliothèque Royale pour les documents divers. Meissonier couvrait de

croquis et de notes de petits carnets, que depuis il a toujours conservés, et que l'année même de sa mort il nous montrait. Le jour étant pris par les études, les dessins se composaient la nuit.

C'était déjà, à propos de vignettes, la recherche approfondie, la conscience absolue, l'exécution merveilleusement serrée. De ce travail acharné sortit une Inde très suffisamment vraisemblable, et, ce qui est tout, infiniment amusante et spirituelle. Détailler ici les quatre-vingt-trois bois de Meissonier pour *La Chaumière indienne* nous entraînerait trop loin : tout est à citer et à voir : les méditations du docteur anglais, ses voyages à travers l'Europe et l'Asie, ses conférences avec les hommes doctes de toutes les religions, son appareil de route pour se rendre à Jaggernat, son audience du chef des brames, son arrivée dans la chaumière, les caravanes au bord du Gange, les danses de bayadères, les adieux au paria, et pour finir, ce minuscule diptyque des pipes où l'on voit d'un côté le docteur fumant en pensant au paria, de l'autre le paria fumant en pensant au docteur.

Encore faut-il remarquer que, croyant mieux faire, on avait confié les bois à des graveurs anglais, et

que ceux-ci ont sûrement alourdi le dessin original, dont nous pouvons cependant saisir le nerf dans la vignette les *Habits du docteur*, qui a été gravée par notre Lavoignat ; ce bois a le piquant d'une eau-forte de peintre.

Voilà donc, avec *Paul et Virginie* et *La Chaumière indienne*, le bois et la vignette au pinacle. La vigueur de production de la librairie illustrée française ne diminue plus ; c'est par dizaines de mille que, dès lors, les vignettes paraissaient chaque année. Pour rappeler les principales : de 1839 à 1846, *Manon Lescaut, Le Diable boiteux* et *L'Ane mort,* avec dessins de Johannot, *Robinson Crusoé* et *Les Animaux peints par eux-mêmes* avec dessins de Grandville, *La Pléiade,* publiée par Curmer, *les Industriels*, illustrés par Henry Monnier. Puis le cycle des livres napoléoniens : l'*Histoire de Napoléon,* de Norvins, si admirablement illustrée par Raffet, celle de Laurent de l'Ardèche, par Horace Vernet, celle de Marco Saint-Hilaire, par divers, *Napoléon en Égypte* par Bellangé, le *Mémorial de Saint-Hélène,* par Charlet. Puis les *Physiologies*, les *Petites misères de la vie conjugale,* illustrées par Bertall, *Le Diable à Paris*, par Bertall

et Gavarni, le *Journal de l'Expédition des Portes de Fer*, magistralement commenté par Raffet, Decamps, Dauzats. Et tant d'autres !

Pendant ce temps, Meissonier, pour sa part, dessinait :

Six petits bois pour le *Livre de Mariage*, Curmer, 1838.

L'illustration complète, en trente-six pièces, de la *Chute d'un Ange* de Lamartine, édition Furne-Gosselin, 1839. Cette illustration est curieuse, car Meissonier y a traité la femme et le nu. Mais les graveurs l'ont interprété avec une sécheresse outrée et presque anguleuse.

Sept bois pour *Roland furieux*, Knab, 1839.

Deux petites vues de Nevers et de Nantes, pour le *Gresset* d'Houdaille, 1839.

Quelques vignettes pour le *Discours sur l'Histoire universelle* et une pour la *Grèce pittoresque*, Curmer.

Une pour la *Physiologie du Rentier*, 1841.

Cinq types pour les *Œuvres de Balzac*.

Trois vignettes pour l'*Histoire d'une Poupée et d'un Soldat de plomb*, dans le *Livre des petits Enfants*, Hetzel.

Une pour le titre du *Vicaire de Wakefield.*

Curmer, pour sa formidable publication des *Français peints par eux-mêmes,* où il dirigeait une véritable armée d'écrivains, de dessinateurs et de graveurs (deux mille bois !), demandait à Meissonier trente et une pièces ; vraiment curieuses, car elles nous montrent le jeune peintre employé ici à toutes les besognes : dessiner les types du *Maître d'études,* du *Marchand d'habits,* du *Gniaffe*, du *Chartreux* ; orner de vignettes les articles du *Viveur*, du *Modèle*, etc. Et voilà Meissonier reprenant ses carnets, et courant à la Bourse dessiner les *Agents de change à la Corbeille,* cette vignette si intéressante qui nous laisse entrevoir un Meissonier peintre possible de la vie contemporaine ; et ensuite, croquer la plus belle écurie qui fût alors à Paris, pour l'article du *Sportman ;* puis prenant un cabriolet, s'y installant comme dans un atelier, et de là dessinant d'après nature un bateau à charbon pour l'article du *Pêcheur à la ligne.* Un peu plus loin, voici un Meissonier en belle humeur, qui nous montre un *Officier de hussards en petite tenue,* les mains dans ses poches ; et même un Meissonier facétieux qui dessine *M. Prudhomme en officier de la garde nationale.* Et, à côté de cela, un

Meissonier qui dessine tout ce qu'on veut : des *Moines*, les *Arènes de Nîmes,* une *Vue de Rouen*, l'*Entrée du Havre*, le *Chevet de Saint-Pierre de Caen,* etc.

Dans le *Prisme,* publication parallèle aux *Français*, 1841, Meissonier illustre de trois bois l'article du *Flotteur,* et pour un instant, se fait caricaturiste dans les six bois de *Certains vieux célibataires* (voilà encore des vignettes qui, depuis, conservèrent le pouvoir immanquable de le mettre en belle humeur).

Le volume du *Prisme* une fois constitué et arrêté, il restait apparemment à Curmer quelques matériaux, articles et bois, préparés en vue de cette publication et qui demeurèrent inutilisés, et parmi ces matériaux sept vignettes de Meissonier, toutes gravées. Il était dans la destinée de ces sept bois de rester cinquante ans inconnus, puis d'être retrouvés aujourd'hui, par M. Gauthier, le successeur de Curmer, à l'occasion de l'exposition de Meissonier. Quelques-uns d'entre eux viennent de sortir de l'inédit et ont été publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1893).

Revenons un peu en arrière. A côté du bois triomphant, la taille-douce s'était un peu relevée avec les frontispices romantiques gravés par Nanteuil,

avec le *Musée de la Révolution* de Raffet, avec la *Notre-Dame de Paris* édition de Renduel, 1836, avec les *Contes du Temps passé,* 1843.

Pour sa part, Meissonier avait eu, gravés sur acier : le *Portrait du Docteur*, par Pigeot, dans la *Chaumière indienne* ; — le frontispice du *Livre de mariage*, par Robinson ; — *Isaïe*, *Saint-Paul* et *Charlemagne,* pour le *Discours sur l'Histoire universelle ;* — la très belle composition de *Louis XI à la Bastille*, par J. de Mare, pour *Notre-Dame de Paris*, de Perrotin ; — le portrait de *Corneille*, par Lestudier-Lacour, pour le *Plutarque français.*

A cette époque, vers 1840, logeait dans la même maison, 7, quai Bourbon, un groupe de jeunes artistes liés d'amitié, on peut dire « comme les doigts de la main », car ils étaient cinq : Geoffroy-Dechaume, le sculpteur, qui est mort en 1892 ; c'est le seul des cinq qui ne fût pas vignettiste ; le peintre Daubigny, qui dessinait alors de si jolies vignettes pour les *Mystères de Paris* et autres livres ; le beau-frère de Daubigny, le jeune Trimolet, phtisique, destiné à une mort prochaine, mais pour le moment plein d'ardeur et d'une verve comique particulière que goûtent aujourd'hui, comme l'a dit Baudelaire, ceux

qui ont le palais fin ; Steinheil, vignettiste et bon dessinateur de fleurs, depuis peintre ; le beau-frère de Steinheil enfin : Meissonier. Combien ces jeunes gens etaient à court de ressources pecuniaires, M. Darcel l'a dit, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1885 (article sur Steinheil). Mais ils avaient le feu du travail et le quatuor Trimolet-Daubigny-Steinheil-Meissonier produisait alors un livre d'aspect *sui generis*, et resté célèbre dans la bibliophilie du XIXe siècle : les *Chants et Chansons populaires de la France*, 1843, illustrations et texte gravés en taille-douce. La part de Meissonier fut minime : il eut seulement à illustrer *Manon la Couturière*, chanson de Vadé, de quatre sujets qui furent gravés par Nargeot : *Le Sergent recruteur, Manon chez le lieutenant de police, Manon et Louis XV, Bal de noces de Manon*. Ces compositions de Meissonier contrastent, par leur tenue, avec l'humour à la Trimolet qui règne dans la plupart des pages des *Chansons populaires*.

En même temps, continuant à dessiner sur bois, Meissonier donnait un autre des chefs-d'œuvre de l'illustration moderne : les dix vignettes du *Lazarille de Tormes* de 1846. Cette fois il eut dans Lavoignat un interprete admirable.

Meissonier, absorbé par la peinture, ne reviendra plus désormais qu'une fois à l'illustration ; mais cette illustration sera une merveille : les *Contes Rémois* du comte de Chevigné (Michel Lévy, 1858), avec deux portraits et trente-quatre bois formant tête de pages. Tout éloge est ici superflu pour des vignettes qui sont actuellement dans toutes les mémoires et même dans toutes les bibliothèques. Mais inscrivons encore une fois ici le nom de Lavoignat, le plus fin des graveurs sur bois de son époque. En ce temps-là, la Légion d'Honneur étant peu répandue parmi les graveurs, Lavoignat ne l'eut point. Mais il la méritait. C'était vraiment un artiste, plein de talent et de goût. Il vit toujours, octogénaire, et retiré dans un village de la Nièvre. Puisse-t-il savoir en quelle haute estime il est tenu aujourd'hui !

Si les *Contes Rémois* furent le chant du cygne de Meissonier vignettiste, ils ne marquèrent point la fin de la vitalité de l'illustration. L'art de la vignette, constatons-le en passant, était destiné à se maintenir vivace, à se renouveler, à se rajeunir sans cesse, en passant de Gustave Doré avec ses *Contes drôlatiques* à Viollet-le-Duc avec le *Dictionnaire de l'Architecture ;* d'Alphonse de Neuville avec l'*Histoire de France*

racontée à mes petits enfants, à Edmond Morin avec *Monsieur, Madame et Bébé;* de Daniel Vierge avec l'*Histoire de France* de Michelet, à Auguste Lepère avec les *Paysages Parisiens*. Sans compter l'illustration par les planches hors texte, où se sont signalés depuis trente ans Rops, Hillemacher, Morin, Louis et Maurice Leloir, Foulquier, Hédouin, Lalauze, Boilvin, etc. Et encore l'illustration gillotée, et encore l'illustration en chromotypographie.

Ce qui amène à une conclusion générale d'un grand intérêt. C'est que le livre illustré français a eu trois périodes brillantes. La première, de la fin du XVe au milieu du XVIe siècle, des livres d'Heures aux vignettes du Petit Bernard. La seconde, au XVIIIe siècle, avec les incomparables vignettistes, les Cochin, les Gravelot, les Moreau et les Choffard, etc. La troisième extrêmement remarquable, en ce siècle, depuis 1830, et qui n'est point encore terminée aujourd'hui (malgré le déplorable aspect de la gravure sur bois, abandonnant présentement le trait pour faire des teintes). De cet éclat de la période contemporaine, Meissonier, l'illustrateur de la *Chaumière indienne*, de *Lazarille de Tormes* et

des *Contes Rémois*, est l'un des éléments les plus glorieux.

Les livres illustrés modernes n'ont par rapport à leurs aînés, qu'une infériorité, c'est d'être « trouvables », ou si vous aimez mieux, de ne pas être introuvables. Mais ce défaut se passera, soyez-en certains.

Donc, à l'exposition qui va s'ouvrir rue de Sèze, on pourra revoir, en trois cents pièces, l'œuvre complet de Meissonier vignettiste.

Pareillement, on y verra tout son œuvre de graveur.

Meissonier, en se jouant, a touché à la pointe, et de ces caprices sont nées des eaux-fortes d'une extraordinaire finesse. En mai 1862, Ph. Burty en avait commencé dans la *Gazette des Beaux-Arts* un premier catalogue. Depuis, le chiffre des pièces décrites s'est trouvé porté à vingt-sept, savoir : les figures dans deux planches de Daubigny ; *La Sainte-Table*, image de piété ; *Le Violon*, carte du luthier Vuillaume ; *Le Petit Fumeur debout ; Le Grand Fumeur assis*, 1843 ; le *Sergent rapporteur ; Les Reîtres*, sujet gravé deux fois ; le *Récit du Siège de Berg-op-Zoom ; Le Carrosse* (feuille de croquis) ;

Monsieur Polichinelle ; L'Homme qui court (fragment d'un sujet des *Contes Rémois*) ; *Les Pêcheurs à la ligne* et *Le Pêcheur de truites* (pour *La Pêche* du comte de Chevigné) ; *Cavalier Louis XIII ; Il signor Annibale ; Les Apprêts du duel ou l'Homme à l'épée ; Soldat mort* (siège de Paris), essai de procédé ; *Meissonier à cheval,* (projet de remarque pour la planche de *La Rixe*) ; *Meissonier à cheval,* tourné à droite, 1885, (remarque définitive de *La Rixe*) ; *Le Sergent* (remarque du *Portrait du Sergent*) ; *Bacchus* (remarque du *Peintre d'enseignes*) ; le *Hussard républicain,* pointe sèche ; les *Deux hussards républicains* (remarque de la *Partie de piquet*) ; *Les Amateurs* (remarque du *Postillon devant une auberge*) ; *L'Aigle* (remarque de *Mil huit cent sept*).

P. S., janvier 1900. — Dans l'atelier de Meissonier viennent d'être retrouvées des planches jusqu'ici inédites : un *Groupe de soldats morts* (siège de Paris) ; *Griffonnis* (croupe d'un cheval et un liseur Louis XV) ; enfin grande et précieuse planche, où se trouve, *deux fois répétée*, l'étude serrée d'un *Hercule d'après le modèle vivant.*

L'EAU-FORTE EN FRANCE

AU XIXe SIÈCLE

Exposition nationale de l'Eau-Forte moderne, à l'École des Beaux-Arts, 1896.

L'eau-forte présente en France, au XIXe siècle, une histoire touffue, mouvementée, prodigieusement riche, singulièrement glorieuse.

Nous prenons ici le mot « eau-forte » dans les deux sens de convention que lui donne aujourd'hui le langage courant, et qui désignent :

1° L'eau-forte dite originale, ou eau-forte de peintre (en y comprenant le vernis mou et la pointe sèche) ;

2° La gravure de reproduction, la gravure de graveur, *lorsqu'elle est exécutée en travaux librement conduits* (par opposition à la gravure en tailles rangées, à laquelle on réserve le nom de gravure au burin).

L'eau-forte originale, depuis plusieurs siècles, a eu un sort agité, des moments très brillants, d'autres presque effacés ; mais jamais elle n'a été totalement abandonnée.

Sous le premier Empire, l'homme de l'eau-forte est Duplessi-Bertaux, « le moderne Callot » (style du temps). C'est le professionnel du genre : graveur de carrière, il trace d'une pointe incisive et spirituelle les *Tableaux de la Révolution*, la *Campagne d'Italie*, et son fameux *Cahier de cent feuilles* de sujets divers. Sa dernière pièce marquante est l'*Entrée de Louis XVIII à Paris, 1814.*

Citons aussi, par exception, des graveurs d'une catégorie spéciale : Pauquet et autres survivants de l'ancien régime ; préparateurs, par l'eau-forte rangée, de planches destinées à être terminées par un glacis de tailles placé de la main des burinistes. Dans l'attaque à l'eau-forte des planches du *Sacre de*

Napoléon (le *Junot*, par exemple), ils mirent une dernière fois cette lumière et cet esprit dont les graveurs de vignettes du XVIIIe siècle avaient eu le secret et qui donnent à leurs « premiers états » la valeur d'estampes originales.

En cherchant bien, nous arriverons à énumérer, à l'actif des premières années du siècle, une production d'eaux-fortes assez importante, au moins en quantité. Les dernières eaux-fortes de Boissieu, Lélu, Peyron, Hennequin, — les portraits des généraux et savants de l'expédition d'Egypte, par Dutertre, — le *Pie VII* d'après un croquis de David, par Mme Mongez, — le *Fragonard* de Le Carpentier, 1803, — le *Bruun-Neergaard* de Mlle Naudet, — le *Cortège de Napoléon passant devant le palais du Tribunat pour se rendre au Sacre,* grande eau-forte pittoresque signée L.-D. Leleu, — *l'Éléphant de la Bastille*, par l'architecte Alavoine, — les cahiers d'eaux-fortes du comte de Bizemont-Prunelé, de Thomas-Charles Naudet, de Plonski (de Varsovie, mort à Paris), d'Alexandre Dunouy, — un curieux cahier de *Cris de Lyon* par Julien, qui signe « Julien de Paris », 1811, — enfin, des croquis, avec profil de Bonaparte, exécutés sur le

fond d'une casserole par un garçon de seize ans nommé Eugène Delacroix.

Quant à la gravure de reproduction en travaux libres, elle se manifeste, dès le commencement du siècle, avec le portrait de *Denon* d'après Isabey, 1802. Mais cette question de la liberté de la taille, et surtout du rôle à laisser jouer au blanc du papier, c'est Ingres qui la pose, en plein règne de Bervic, et qui la résout victorieusement lorsqu'il fait graver ses dessins : les portraits de *Thomas-Charles Naudet* par sa sœur Caroline Naudet, 1808, l'ingénieur *Mallet* par Boucheron, *Norvins* par Muret, le peintre *Granet* et le *Comte de Forbin* par Marius Reinaud, d'Aix. Les graveurs sont de second plan, des inconnus : les gravures sont de tout premier ordre, tant la valeur du modèle et la logique du travail ont porté les interprètes.

Ingres allait rendre encore un autre service à la gravure. Avec une seule pièce, le portrait de l'archevêque *de Pressigny*, ambassadeur de France à Rome, il relève l'art de l'eau-forte originale, lui rend la qualité et le remet à la hauteur.

Mais l'année même (1816) où paraissait cette eau-forte, que Van Dyck n'eût pas désavouée, l'eau-

forte semblait soudainement condamnée à mort. Une rivale se présentait, facile, souple, séduisante, la lithographie, et lui prenait tous les peintres. Constatons sans regretter : on sait l'étonnant ensemble d'œuvres admirables dont la lithographie a enrichi l'estampe française au XIXe siècle. Et la lithographie a traité des sujets que nous n'eussions jamais eus sans elle et que l'eau-forte n'eût jamais abordés. L'eau-forte ne nous eût jamais donné les œuvres de Daumier, Dévéria, Gavarni, Raffet.

Toutefois, l'idéal ne serait-il pas d'avoir à la fois en plein éclat ces deux procédés — si différents — de l'estampe originale : la lithographie et l'eau-forte ? Mais placez-vous par la pensée vers 1820-25 : le pronostic, pour l'eau-forte, n'est-il pas désespéré ? Quelle apparence que cette agonisante arrive à survivre ? Quelle invraisemblance, surtout, qu'elle puisse jamais retrouver la pleine force, abattre sa rivale, l'enterrer presque, puis, forte de son succès, faire tête à l'art rangé du baron Desnoyers, au point de le forcer à se transformer ? Ce serait miraculeux !

C'est pourtant l'invraisemblable et le miraculeux qui est devenu le vrai.

Pendant la Restauration, même, l'eau-forte vécut,

n'ayant guère que le souffle. Elle eut un essai de Heim (le portrait de *Louis XVIII*), un de Géricault, un ou deux de Delacroix, d'autres de Rœhn, — les planches d'animaux de Duclaux de Lyon, d'un travail précieux rappelant les anciens Hollandais, — le cahier d'eaux-fortes de Léopold Robert, qui avant d'être peintre fut élève graveur et échoua au concours de 1814 contre Forster, — le cahier de *Marines* de Gudin, — des essais d'un amateur qui signe *F. P. O.* (le duc de Chartres, depuis duc d'Orléans).

Et la question de la gravure de reproduction en tailles libres continue à se poser, encore par Ingres, qui fait graver par le buriniste Potrelle le portrait de *Bartolini* au manteau blanc : admirable pièce, une des plus belles gravures du siècle, qui n'eut d'ailleurs aucune influence... les temps n'étaient pas venus. Des graveurs comme Coiny, dans son petit portrait de *Rossini*, Henriquel-Dupont dans le portrait du dessinateur *Desenne* d'après Mourlan, 1828, vont pourtant vers le travail libre, et se préoccupent dès lors de rendre le vêtement moderne de l'homme, — pour l'appeler par son nom : la redingote — sans lui donner, par des tailles rangées, l'apparence de la tôle noircie.

Pierre Adam entreprend de reproduire en un volume tous les portraits du baron Gérard, et librement, car il faut aller vite et à peu de frais.

Cette question, misérable en apparence, de l'économie, ou plutôt de la gratuité, eut une influence capitale sur la renaissance de l'eau-forte.

Voici le mouvement romantique, 1830, les jeunes se remuent, écrivent, fondent *l'Artiste* pour combattre le bon combat, et le combat illustré ; — ou bien lancent un volume isolé comme le *Musée, revue du Salon de 1834* d'Alexandre Decamps. D'argent, ils n'en ont pas, pour s'offrir de la gravure gravée. Tandis que, pour rien, on a des lithographies, et quelquefois des eaux-fortes, en les demandant aux amis.

Les amis, c'est toute l'école française de 1830.

Pour l'eau-forte, c'est Tony Johannot, Delacroix, Decamps, Célestin Nanteuil, Paul Huet, Marilhat, Cabat, Barye, Feuchère, Etex, Henriquel-Dupont, etc.

Dans la première grande floraison de l'eau-forte, deux noms surtout sont à mettre hors de pair : Célestin Nanteuil, avec sa série de titres romantiques, Paul Huet avec son cahier de six grands paysages.

Par eux ont été obtenus cette vigueur de ton, cet aspect énergique, qui depuis sont restés la caractéristique des grands graveurs à l'eau-forte de notre temps, et qui ont fait dire à Philippe Burty : « l'eau-forte spéciale au XIXe siècle, c'est l'eau-forte *intense* ».

A peine sentait-elle ses forces renaître que l'eau-forte eut la louable pensée de remplacer dans le livre, non pas le bois — alors merveilleusement renaissant, lui aussi — mais la « vignette sur acier » ; l'horrible, glaciale et mécanique vignette sur acier.

Tant qu'il ne s'agit que de donner des frontispices isolés aux romans romantiques plus ou moins truculents, les choses marchèrent avec Célestin Nanteuil, Camille Rogier, Édouard May, Boisselat, Gustave Morin, Joseph Thierry et même Théophile Gautier, devenu eau-fortiste pour graver le titre de *la Couronne de Bleuets* d'Arsène Houssaye. Ajoutons Jeanron, qui grava des portraits de conventionnels pour la *Montagne* d'Hauréau.

Mais Renduel eut l'idée de commander au « jeune homme Moyen-Age » (il n'avait pas vingt ans), au combattant de la première d'*Hernani,* à l'illustrateur romantique par excellence, bref, à Célestin Nanteuil,

une illustration suivie pour les œuvres de Victor-Hugo. La première livraison parut : quatre planches, des merveilles ! Le public, changé de ses habitudes et violenté dans son goût, n'en voulut pas. Renduel, en bon éditeur, n'insista point, et servit au public une *Notre-Dame de Paris* à vignettes non seulement sur acier, mais encore gravées — ou aggravées — en genre keepsake, par des Anglais.

Au même moment Perrotin, préparant les *Douze journées de la Révolution*, demandait à Raffet de graver lui-même ses douze dessins à l'eau-forte. Raffet en grava six : encore des merveilles. Le public ne les goûta pas, les trouvant « trop peu faites ». Il fallut repasser la gravure à Frilley qui, d'ailleurs, porté par les admirables dessins, fit très bien, et librement, à l'eau-forte ! L'eau-forte de peintre perdait la partie, mais la gravure de traduction en tailles libres la reprenait.

Dans la gravure de traduction aussi, la question d'argent continua à détrôner la taille rangée et la « vignette sur acier ». Plus d'une publication fut gravée librement pour l'être vite et économiquement.

Quelquefois, par les planches de camarades, on attrapait un chef-d'œuvre. C'est ainsi que *l'Artiste,*

en 1839, eut le *Carle Vernet* d'Henriquel-Dupont, d'après Paul Delaroche.

Bonne fortune non moins précieuse, Eugène Pio, eut, pour son *Cabinet de l'Amateur,* une admirable pièce, une gravure de grand graveur, le *Fumeur* de Meissonier, qui ouvre glorieusement l'eau-forte originale de la période 1840.

Cette période a Bléry, à son apogée avec sa belle planche des *Chaumières* ; Bléry, qui par son talent calme prend à ce moment un rôle tout particulier : il réconcilie avec l'eau-forte, il lui amène le grand public, les visiteurs du Salon.

Prennent la pointe, plus ou moins souvent, en dehors des hommes déjà cités : Bonvin, Collignon, Loubon, Duvaux, Charlet, Gavarni, Ary Scheffer, Benouville, Frédéric Villot, Bourgeois de Mercey, Wattier, Edouard Frère, Adolphe Leleux.

De 1842 à 1845 l'eau-forte originale pénètre victorieusement dans le livre, dans *la Pleiade, le Jardin des Plantes,* le *Comic-Almanach,* les *Contes du temps passé,* les *Chants et chansons populaires de la France,* les *Contes Rémois, Werther,* avec Jacque, Penguilly, Trimolet, Marvye, Daubigny, Perlet, Johannot.

En avançant dans le siècle, nous trouvons

Charles Jacque (le Jacque des premières œuvres et de *la Truffière*), Hervier, Chassériau, Subercaze, Péquégnot, Segé, Damour, Malardot, Fugère, Pennautier, Berchère, Dufeu, Gabriel Toudouze, les frères de Lemud.

Nous touchons à 1848, voici Harpignies, Courdouan, Alexandre de Bar, le comédien Blaisot, Bresdin dit *Chien-Caillou*, et — toujours dans *l'Artiste*, — des gravures de reproduction à l'eau-forte, signées Hédouin, Veyrassat, Chaplin (le futur peintre de portraits débuta par graver *le Cochon* de Decamps !).

Cependant, prise dans son ensemble, l'eau-forte de cette époque abandonne la couleur, elle s'amincit, et tend à se perdre dans un travail grêle et sans autorité, tel que nous le montrera bientôt l'œuvre de Valério.

L'eau-forte serait-elle à la veille de sa perte ?

Tout au contraire. Sa période d'incomparable éclat, la grande période de l'eau-forte « intense » va être le second Empire.

Voici Saint-Marcel (1848-52).

Voici (1850) un enseigne de vaisseau démissionnaire, halluciné, bientôt fou, ayant appris de

Bléry le maniement de l'eau-forte, et devenu en un jour, écrit Baudelaire « un artiste puissant, qui n'avait dit adieu aux solennelles aventures de l'Océan que pour peindre la noire majesté de la plus inquiétante des capitales » : voici l'une des gloires de l'art français, Méryon, « incontestablement un des plus grands artistes sur cuivre que le monde ait produits » (dira Seymour-Haden), Méryon, « la personnification du peintre-graveur, à l'œuvre d'une accentuation et d'une originalité sans égales » (dira Bracquemond), Méryon, à qui « la plus inquiétante des capitales » n'a pas payé sa dette, puisqu'elle n'a pas encore donné son nom à une rue.

Voici Bracquemond, commençant à dix-neuf ans, en 1852, par le *Battant de porte*, la série des énergiques eaux-fortes qui le rendront à jamais célèbre.

Voici le cahier d'eaux-fortes de Daubigny.

Voici un autre robuste : Alphonse Legros.

Voici le puissant œuvre gravé de Millet ; voici Bonvin, Jacque et sa *Bergerie*, Théodore Rousseau, Corot, Ribot, Roybet, Vollon, Manet, Mme O'Connel, Bodmer, Chaplin, Jules Laurens, Jules Michelin, Allemand, Jean Achard ;

La *Gazette des Beaux-Arts* et ses eaux-fortes de traduction séduisantes, comme la *Miss Graham* et *l'Enfant bleu* d'après Gainsborough, par Léopold Flameng;

La pointe prestigieuse, unique en son genre, de Jules Jacquemart, le graveur des *Gemmes et Joyaux*;

Le vif et spirituel Lalanne;

Gaucherel, surnommé le père ou l'oncle de l'eau-forte, tant il a eu d'élèves;

Un jeune Américain publiant à Paris ses premières eaux-fortes : Whistler (1857);

Les savoureuses reproductions de dessins du XVIIIe siècle, par Jules de Goncourt;

Le début de l'œuvre magistral d'Octave de Rochebrune.

Et, autour de l'eau-forte du XIXe siècle, les collectionneurs, les amateurs, raffinant sur la « Belle Épreuve », recherchant les « états » et dressant les catalogues.

Voici Burty le précurseur, menant pour l'eau-forte originale une campagne obstinée et magnifique. En 1859, il s'arrête longuement au Salon devant une vue de la Tamise signée de Seymour-Haden. En 1862, dans un voyage à Londres, il décide le grand graveur

anglais à faire tirer par l'imprimeur Delâtre et à publier à Paris, sous le titre trop modeste d'*Études*, vingt-cinq de ses plus belles eaux-fortes. Plus tard c'est encore à Paris que se publiera l'œuvre de Fortuny.

Voici les catalogues raisonnés publiés par les Guiffrey, les Frédéric Henriet, les Gonse, etc.

Enfin voici l'éditeur Cadart, la publication des « Aquafortistes », et tous les peintres se mettant à l'eau-forte : de Gustave Moreau et de Chifflart à Cham et à Stop.

Les illustrateurs des vieilles villes, Martial Potémont, Coindre, Queyroy, Léo Drouyn.

Appian, Amand Gautier, Auguste Ballin, Mme Henriette Browne, John Lewis Brown, Solon, Français, Gérôme, Leys, Jules Héreau, Feyen-Perrin, Victor Giraud, Lansyer, Tancrède Abraham, Claudius Popelin, Mlle Niel.

Les amateurs, comte Lepic, baron Roger Portalis, Don Fernando, et Carolus (ici, ce nom désigne le roi de Suède).

En un mot « l'aquafortisme », comme sous la Restauration il y avait eu le « lithographisme ». Tout le monde sur l'eau-forte. C'est maintenant à la lithographie de râler ! On ne peut plus nommer

tous les « aquafortistes » et, désormais, le choix s'impose. Pour répéter un mot connu : *Ils sont trop !*

Une exception, toutefois, et notable. Victor Hugo, sollicité par Burty de prendre la pointe, refuse (1869).

L'eau-forte originale est dans le livre avec Rops, Thérond, Bénassit ; — avec la publication des *Sonnets et Eaux-fortes*, 1869.

L'eau-forte de traduction y entre avec le *Molière* de Lyon, gravures par Frédéric Hillemacher, et avec les *Évangiles* de Hachette, figures gravées d'après Bida, sous la direction de Gaucherel, par Bida lui-même, Bodmer, Bracquemond, Chaplin, Deblois, Flameng, Gaucherel, Gilbert, Girardet, Haussoullier, Hédouin, Massard, Mouilleron, Célestin Nanteuil, Veyrassat.

En 1863, le ministère d'Etat avait commandé à Bracquemond la gravure du portrait d'*Érasme*, d'après l'Holbein du Louvre. Cette maîtresse planche fut refusée par le jury du Salon. La première rencontre de la gravure en tailles rangées, alors régnante et officielle, et de la gravure en travaux libres était une collision, ou, pour employer le langage parlementaire, un « conflit ».

Il y eut un moment difficile : la gravure rangée craignait que « l'eau-forte » ne tombât dans le lâché et ne compromît la gravure ; l'eau-forte répondait que l'excès du rangement de la taille « militaire » par *première* et *seconde* tombait dans la mécanique, à preuve que des graveurs célèbres faisaient leurs fonds à la machine Collas, ce qui compromettait l'art.

Le moment difficile ne dura pas. L'eau-forte avait de vigoureux défenseurs, dont le meilleur était l'extraordinaire talent de ceux qui la faisaient. Un de ses partisans dévoués, Léon Gaucherel, la servit dans les jurys.

En 1868, paraît au catalogue du Salon le nom de Rajon, qui va bientôt devenir l'admirable graveur des portraits de *Darwin* et de *Mme Rose*.

En 1870, paraît celui de Waltner, bientôt synonyme d'exceptionnelle maestria.

La grande époque de gravure de reproduction à l'eau-forte va venir.

Sous la troisième république, Cadart et des revues comme la *Gazette* et *l'Art* aidant, l'application des peintres à l'eau-forte redouble. Voici tout l'œuvre gravé de Gustave Doré. Puis Detaille, Pils, Protais,

Berne-Bellecour, Dupray, Puvis de Chavanne, de Nittis, Camille Bernier, Ulysse Butin, Carolus Duran, Gervex, Eugène Lambert, Emile Bayard, de Beaumont, Paul Blanc, Luc-Olivier Merson, Armand Dumaresq, Bonnat, Falguière, Benjamin Constant, Jules Lefebvre, Bastien-Lepage, Clairin, Adrien Moreau, Lhermitte, Worms, Barillot, Guillaumet, Montarlot, André Gill, Montbard, Félix et Frédéric Régamey, Montefiore, de Bellée, Jacque fils.

Et ce sont les pointes sèches de Desboutin, celles de Tissot, celles de Rodin, celles de Norbert Gœneutte, celles de Somm, Lessore, Alasonière, Boutet, Piguet, Delâtre fils.

Et l'œuvre si personnel de Félix Buhot ; — et l'œuvre de Delaunay, le graveur des cathédrales, — et Nicolle, et Forel, et Cattelain, et Adeline, et Henri Guérard, et Fraipont, Félix Oudart, Armand Point, Beauverie, Aufray, Besnus, Taiée, Saffrey, Habert-Dys, Storm, Van Muyden, Sadoux, Lucien Gautier, etc... etc.

Et la prise de possession du livre par l'eau-forte qui arrive à en éliminer la gravure sur bois : *Classiques* de Mame illustrés par Valentin Foulquier;

Chronique de Charles IX, par Edmond Morin ; *Mireille*, par Burnand ; illustrations d'après Bida pour les publications de Hachette ; illustrations de Dagnan-Bouveret gravées par Le Rat pour l'*Eugénie Grandet* de la Société des Amis des Livres ; publications de Jouaust, Lemerre, Quantin, Conquet, Launette, Testard, illustrées d'eaux-fortes spirituelles, légères ou colorées, énergiques ou délicates — dans l'ensemble exquises — gravées par Boilvin, Flameng, Hédouin, La Guillermie, Buhot, Lalauze, Rudaux, Avril, Maurice Leloir, Géry-Bichard. C'est une période bien déterminée de l'histoire du livre illustré français.

Puis, au milieu de cette poussée formidable, Meissonier, encore au premier plan, et gravant de précieuses *remarques* pour les grandes planches exécutées d'après ses tableaux par l'élite des « graveurs à l'eau-forte ».

Car le dernier tiers du XIXe siècle a vu se développer et triompher l'étonnante cohorte des « graveurs à l'eau-forte », des graveurs de traduction en travaux libres ; Flameng, Rajon, Waltner, Bracquemond, Chauvel, Boilvin, Hédouin, Courtry, Le Rat, Lalauze, Gilbert, La Guillermie, Mongin, Lecouteux, Monzies, Henri Lefort, Géry-Bichard,

Milius, Damman, Daumont, Brunet-Debaisnes, Champollion, Mordant, Boulard, Teyssonnières, Ch. Deblois, Kratké, de Los Rios, Gaujean, Ruet, Desmoulins, Ramus, Duvivier, Muller, Desbrosses, Muzelle, Toussaint, Vion, G. Greux, Salmon, Lucas, Mathey, Lurat, Faivre, Manchon, Leterrier, Focillon, Manesse, Abot, Ardail, Jazinski, Payrau... Ils sont ici nommés au hasard, et nous nous refusons à la tâche impossible et inutile de les classer individuellement. Pas un qui n'ait au moins quelque chef-d'œuvre à son actif, quand ce n'est pas une série de chefs-d'œuvre !

C'est sur l'ensemble qu'il faut juger ces graveurs. Admirable légion ! Comme le dernier siècle a eu les graveurs de Watteau, notre temps a eu les graveurs des grands peintres de l'école française du XIXe siècle, les graveurs de Delacroix, de Jules Dupré, de Théodore Rousseau, de Corot, de Diaz, de Troyon, de Daubigny, de Millet, de Meissonier, de Gustave Moreau, puis finalement de tous les peintres vivants de marque, français ou étrangers. Ces graveurs ont été franchement mêlés, si l'on peut dire, à leur temps, à la peinture contemporaine : ils l'ont rendue à miracle. Ils prolongeront la gloire

des peintres, car les tableaux passent ou s'altèrent, et l'encre d'impression est indélébile ! Par une juste réciprocité, la gloire des peintres du XIXe siècle rejaillira sur eux.

Dans l'ensemble l'eau-forte a donné à la gravure la liberté et le renouvellement : pour traduire une peinture nouvelle, il fallait un accent nouveau. Aujourd'hui, les deux camps, burin et eau-forte, réconciliés, exposent côte à côte ; même ils sont plus que réconciliés, ils se sont pénétrés, ils se confondent par les bords ; on ne peut distinguer la ligne de séparation : telle « gravure à l'eau-forte » est une gravure rangée ; tel graveur qui est inscrit aux « burinistes » nous donne chaque année des planches absolument libres, ce qui ne les empêche pas d'être de la plus haute valeur. Le grand graveur au burin Ferdinand Gaillard n'a-t-il pas, lui aussi, marché vers l'indépendance de la taille, — et dans ses moments perdus, ne s'est-il pas essayé trente fois à l'eau-forte ?

L'eau-forte a rendu un autre signalé service, elle a restitué le culte de la « Belle Épreuve », des papiers favorables à l'impression, et de l'impression elle-même, où de notre temps se sont rendus célèbres

Delâtre et Ardail. Elle a porté le coup mortel au « papier pâte », opprobre de la gravure du XIXe siècle.

Dans les dernières années du siècle, rien n'annonce que l'eau-forte originale perde de sa faveur. La matière collectionnable ancienne est épuisée. Par force majeure, le collectionneur vient à la production contemporaine en toutes choses : il est venu dès longtemps aux tableaux modernes, il vient au livre contemporain, il s'inquiète fièvreusement d'un nouvel « art décoratif » qui lui fournisse des objets de curiosité ; il est venu à l'estampe originale actuelle, et chaque jour un nouvel adepte naît à l'eau-forte : c'est un renouveau constant, d'idées, de sujets, de talents : Albert Besnard, Degas, Pissarro, Raffaëlli, Sisley, Friant, Paul Mathey, Duez, Henri Rivière, Robida, Charles Platt, Mlle Cassatt, Zorn, Paul Renouard, Helleu, Auguste Lepère, Henri Paillard, Jeanniot, Louis Legrand, Béjot, Leheutre....

On a vu un moment l'estampe originale avoir son exposition spéciale annuelle. Mais, avec bon sens, elle a jugé prudent d'y renoncer, jugeant périlleuse la fréquence d'expositions qui finissent par rendre

trop peu sévères sur le choix des œuvres présentées, et lassent le public, amené chaque année, dans la même salle, aux mêmes places, devant les mêmes artistes traitant toujours les mêmes sujets !

Mieux vaut, pour bien voir, de l'espacement et du recul.

L'exposition nationale de l'Eau-Forte moderne montre la production d'un demi-siècle.

Production inouïe ! Elle remplit de chefs-d'œuvre l'École des Beaux-Arts, et l'exposition ne peut, — mais à beaucoup près, — tout montrer !

Dès aujourd'hui le jugement est certain et, sans hésitation, doit se formuler ainsi :

Depuis soixante-dix ans, et surtout dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'eau-forte a ajouté un chapitre éclatant, un de ses plus glorieux chapitres, non pas seulement à l'histoire de l'art français, mais à l'histoire générale de l'estampe.

L'ESTAMPE DU XIXe SIÈCLE.

Exposition Universelle
de 1900.

En 1800 on disait « la Gravure » ; en 1900 on dit « l'Estampe » (burin, eau-forte, bois, lithographie, couleur, estampe de peintre, — et même reproduction par procédés). La différence des deux termes est un siècle d'histoire.

Tout de suite, le point capital : la photogravure a-t-elle tué la gravure ? Jusqu'ici, pas plus que la photographie n'a tué la peinture. Depuis le début du siècle le nombre des exposants de l'estampe a décuplé. Et depuis

1889 ? Augmentation plutôt. On assiste bien au pullulement croissant des estampes par procédés photographiques, insérées dans les journaux et dans les livres comme documentation à outrance, mais ce courant coule parallèlement à l'estampe faite de main d'homme, et sans l'absorber. Tout au moins la photo-estampe n'a-t-elle pas tué la gravure de reproduction ? Nullement : celle-ci paraît, en 1900, nombreuse, brillante. Mais ne s'est-il pas établi, à travers le siècle, des rivalités entre les diverses modalités de l'estampe, des prospérités, des éclipses ? Cela, certes ; et ce sont ces concurrences, ces alternatives, ces renouvellements, qui font de l'histoire de l'estampe au XIXe siècle quelque chose de prodigieusement vivant.

Cette histoire, il faut la rappeler sommairement et à toute vitesse, c'est-à-dire proportionnellement à ce qu'est l'exposition centennale. Centennale « d'estampes » : l'administration des Beaux-Arts à l'Exposition Universelle a très justement voulu que la lithographie parût avec un développement relatif (deux cents pièces) et que le bois, qui, à la centennale de 1889, ne figurait qu'à l'état embryonnaire, fût montré cette fois plus en détail (cent cadres). Par

malheur, au dernier moment la présentation de l'estampe centennale a subi un véritable désastre : la moitié de l'emplacement qui lui était réservé fut octroyé à une section de peinture étrangère : la lithographie et le bois furent envoyés à une extrémité du Grand Palais, la gravure restant à l'autre extrémité ; et encore, la gravure, à l'étroit, obligée de monter sur elle-même, hors de la portée de la vue, et de déverser un trop-plein dans une salle de dessins et de meubles...

Tout ceci n'est peut-être pas très respectueux pour l'estampe. Mais au fond, l'exposition centennale d'estampes ne vise point à montrer des œuvres, mais à rappeler des noms d'artistes inscrits au catalogue comme en un livre d'or. (Imaginez une centennale de la littérature : un paragraphe de Chateaubriand, un paragraphe de Balzac, huit vers d'Hugo, huit de Lamartine, huit de Musset, etc.). On forme sur les murs comme la « tache » de l'estampe d'une époque, sa couleur d'ensemble. C'est un diorama qui appelle la conférence-express.

Premier tableau. Le commencement du siècle. Prenons le *Racine* de Didot, le *Sacre de Napoléon*, la

grande publication du *Musée*, les illustrations de Moreau pour la librairie de Renouard, celles de Percier pour les classiques in-folio ; quelques portraits. Etalons sur les murs. Le burin règne : l'Empire, qui a recueilli sur leur fin tous les survivants du XVIIIe, possède une très belle gravure : il n'y a pour la méconnaître que l'Empereur, qui veut fixer à Paris comme professeur l'italien Raphaël Morghen. En tête des graveurs français, l'universellement célèbre Bervic (non décoré par Napoléon), avec son *Enlèvement de Déjanire* et son *Laocoon*. Cette *Déjanire* est la dernière gravure de « beau burin », et de ce que Diderot appelait « la chaleur de burin », quand il pensait à Schmidt, Wille et Balechou ! A côté de Bervic et des « anciens » du XVIIIe, quelques « nouveaux », burinistes d'école : Boucher, Desnoyers, Audouin, Massard, Ribault, Tardieu, le pointilleur Roger, etc. Métier sévère, sujets sévères, en réaction complète contre les sujets légers et galants du XVIIIe. En somme, la France au début du siècle est un pays de très remarquables graveurs, voilà le relatif. Au point de vue absolu : mettre cette production à côté de celle de Nanteuil, d'Edelinck, de Drevet — ou des gravures de Watteau — et juger. La gravure

de l'Empire est alors comme une personne dont on dit qu'elle a de beaux restes. La jeunesse manque à ce burin. On s'inquiète de ce qu'il sera demain.

A côté du burin, l'eau-forte, représentée par celui qu'en son temps on appelle « le moderne Callot » : de son nom le subtil et pointu Duplessi-Bertaux, le graveur des batailles, que les mémoires du général Thiébault nous ont appris avoir été, en 1792, si piteux à la bataille ! — Les derniers graveurs en couleurs, Alix, Levachez ; et la considérable production finale de Debucourt : courses de chevaux, types militaires ou caricatures d'après Carle Vernet, scènes de mœurs originales. Les gravures de mode du *Journal des Dames*. Des adresses gravées pour commerçants. La vaste production des estampes et images d'actualités (voir collection Hennin). Même la basse production dont Balzac a placé des échantillons dans la salle à manger de la pension Vauquer : *des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois noir verni à filets dorés.* — Enfin, quelques images pâles, à l'aspect de crayonnage effacé, signées Bergeret, colonel Lejeune, colonel Lomet, duc de Montpensier, Denon. On appelle ça d'un nom étrange, nouveau et d'allure barbare : *lithographie*. A pronos-

tiquer sur ces spécimens, pas d'avenir. De fait, ce procédé disparaît entièrement pendant dix ans.

Deuxième tableau. La Restauration. Belles gravures encore, les burins de Desnoyers, Richomme, Lignon, Forster. Ce qu'il y a de mieux en leur temps. Et cependant en baisse par rapport à l'Empire. Et si au lieu de Bervic nous comparions à Augustin de Saint-Aubin ! Mieux encore, prenez les vignettes burinées vers 1825 d'après Desenne et Devéria, placez-les à côté des illustrations des *Chansons de Laborde*, 1773, et mesurez la profondeur de la chute en cinquante ans. Pour comble, voici ce qui sera la plaie, le déshonneur du burin pendant le XIXe siècle : la perte complète, chez les graveurs en taille rangée, du sentiment de ce qu'est « la belle épreuve », et de ce que peut apporter de mise en valeur pour la gravure la qualité du papier. Voici le règne du papier de Chine collé sur papier pâte. Voici la prédominance du métier sur l'art. Un chef-d'œuvre absolu par exception, et méconnu : le *Bartolini* de Potrelle d'après Ingres ; le graveur y a laissé jouer le blanc du papier.

L'eau-forte de peintre reparaît, par une seule

pièce, mais capitale : le portrait de *Pressigny*, d'Ingres.

Une résurrection imprévue, qui prime tout. L'estampe originale renaît avec une puissance et un foisonnement extraordinaires. La lithographie, subitement, à dater de 1817, a été adoptée par les peintres : Guérin, Girodet, Gros, Prud'hon, Isabey, Hersent, Ingres, Goya, etc. Œuvres de Bonington, de Charlet, de Carle Vernet, d'Horace Vernet, de Géricault, de Boilly, etc. Publication de l'immense ouvrage du baron Taylor, *Voyages dans l'ancienne France :* un musée lithographique.

Troisième tableau. Le gouvernement de Juillet. La gravure rangée, de plus en plus mécanique. Elle en vient à la gravure dite de keepsake et à ce qu'on nomme alors en librairie, en se rengorgeant, les « magnifiques gravures sur acier ». A la tête, cependant, toujours de remarquables talents : Pradier, Calamatta, Mercuri. Mais voici qu'un graveur s'efforce de rendre à son art la vivacité et le sémillant, l'originalité en un mot, même dans l'interprétation ; et ce Français, qu'on appelle alors *le graveur du Gustave Wasa* (d'après Hersent), ce graveur du

portrait de *Mgr de Latil,* du *Sacre de Charles X*, qui sera le graveur du fameux *Hémicycle* d'après Paul Delaroche, occupera dès lors une place hors ligne dans les artistes de son temps. C'est l'illustre Henriquel-Dupont.

A côté du burin, la manière de crayon (pour les portraits d'Ingres), et un genre qui fut la « toquade » de l'époque : la manière noire, Jazet. Cet excellent Jules Janin, qui se piquait d'être connaisseur en gravure, demandait qu'on ne gravât plus qu'en manière noire, « comme en Angleterre ».

Les lithographes de profession : Aubry-Lecomte, Sudre, Grévedon, Léon Noël, Maurin, etc. : préoccupation du métier, du grain, du *grené-fondu.*

Développement inouï de l'estampe originale. Besoin de liberté et de vigueur. Seconde floraison de la lithographie, plus coloriste et plus mêlée aux faits de la vie contemporaine. Louis Boulanger, Decamps, Eug. Isabey, Delacroix, Gigoux, Roqueplan, Jules Dupré, Dauzats, Célestin Nanteuil, etc., Eugène Lami, Henri Monnier, Granville. Publication de la *Caricature :* Traviès, Auguste Bouquet, Daumier. Suppression de la caricature politique, les lithographes se jettent sur la satire des mœurs : dévelop-

pement des œuvres immenses de Daumier, de Gavarni. Le *Charivari* : une lithographie originale par jour pendant un quart de siècle. L'épopée des guerres de la Révolution et de l'empire : Charlet, Hippolyte Bellangé ; développement de l'œuvre incomparable de Raffet. Les portraits types de la génération de 1830 : développement de l'œuvre hors pair d'Achille Devéria. Si de là nous venons à Lemud et autres jusqu'à Chassériau, il faudrait énumérer indéfiniment !

Une revue d'art : *l'Artiste :* romantisme et combativité. Renaissance de l'eau-forte de peintre : Paul Huet, Delacroix, Decamps, Marilhat, Raffet, Johannot, Célestin Nanteuil, Charles Jacque, Meissonier, Daubigny, Trimolet, Bléry, etc. Vernis mou : Marvye. Essais de gravure libre : les *Contes du temps passé*, les *Chants et Chansons populaires*, (bientôt, premières tentatives pour faire de la gravure de reproduction, à peu de frais, par l'eau-forte : Veyrassat, Hédouin, Chaplin, etc.).

Encore un fait extraordinaire et subit : admirable résurrection et floraison du bois. Premiers bois romantiques par Porret, d'après Johannot : la perfection ! Éclat du livre illustré : *Gil Blas*, de Gigoux,

Molière et *Don Quichotte* de Johannot, *Gulliver* de Grandville, *Paul et Virginie* édition Curmer, *Les Français peints par eux-mêmes ;* — les livres napoléoniens, le *Norvins* de Raffet, le *Laurent de l'Ardèche* d'Horace Vernet, le *Mémorial de Sainte-Hélène* de Charlet ; — le *Lazarille de Tormes*, admirables illustrations de Meissonier admirablement gravées par Lavoignat, — les *Portes de Fer*, etc.

Les journaux illustrés : *Magasin pittoresque*, *l'Illustration* (1843) ; le bois est partout, il commence à se fabriquer en ateliers.

Tout ceci n'est-il pas surprenant de vie ? Les chefs-d'œuvre fourmillent !

Quatrième tableau. Second Empire. Le graveur de l'*Hémicycle* domine tout. Mais s'il a su renouveler la gravure pour son compte, il n'a pu la renouveler autour de lui. La taille rangée, qui compte toujours des graveurs de grande réputation, François, Achille Martinet, Blanchard, Bertinot, etc., en arrive à un métier inquiétant : des fonds à la mécanique apparaissent. Le moment est décisif, il faut que la gravure périsse ou se renouvelle.

On étonnerait Henriquel-Dupont si on lui montrait

comme un rival en future célébrité et comme un supérieur en art un ancien officier de marine devenu fou, Méryon, que déjà Beaudelaire a deviné, et dont l'arrivée est le point initial de la grande floraison de la gravure originale. En même temps, vient le graveur du *Battant de porte* et d'une série d'eaux-fortes puissantes : le jeune Braquemond à l'apogée du talent dès la vingtième année ; puis en Angleterre Seymour Haden, en Belgique Leys. Dès lors, par les graveurs originaux l'estampe va remonter à une valeur absolue et s'égaler aux chefs-d'œuvre du passé. De mainte gravure on pourra désormais répéter le mot de M. de Chennevières sur certaines lithographies de Gavarni : *je mettrais cela, Dieu me pardonne, à côté des plus belles eaux-fortes de Rembrandt !* Voici l'ère de ce que Burty a appelé « l'eau-forte intense » : Saint-Marcel, Hervier, Bonvin, Legros, Corot, Jongkindt, Jacque, Chifflart, Ribot, Manet, Roybet, Rops, Daubigny, Lalanne, Hillemacher, Goncourt. L'éditeur Cadart et l'*aquafortisme :* tous les peintres font de l'eau-forte.

Si la lithographie commence à s'éclipser, malgré les noms de Raffet, Leroux, Baron, Cicéri, Jules Laurens, Lassalle, Bonhommé, Laemlein, Français,

de Beaumont, Gustave Doré, Rops, etc., le bois est toujours en plein éclat. Les *Contes Rémois* de Meissonier, gravés par Lavoignat. Le *Juif errant* et les *Contes drolatiques* ; développement de l'œuvre de Gustave Doré, transformation de la gravure sur bois, interprétation des teintes : manière de Pisan et de Pannemaker. Série des bois d'Edmond Morin, artiste exquis, insuffisamment apprécié de son vivant, ce dont il est mort.

En 1859 fondation de la *Gazette des Beaux-Arts*. Importance des gravures de petit format. Réaction de la gravure vers la clarté. Flameng : ses deux pièces de *Miss Graham* et du *Blue Boy*. Apparition d'un graveur à l'eau-forte d'une virtuosité étourdissante : Jules Jacquemart ; les merveilles gravées pour la *Gazette* ; les *Gemmes et Joyaux*. Apparition d'un buriniste subordonnant la taille au dessin : Ferdinand Gaillard, *L'Homme à l'œillet*.

Cinquième tableau. La République, 1870-1889. La taille « militaire », rangée par une, deux, subsiste, mais en posture subalterne. L'intérêt est ailleurs.

Première réaction contre la taille rangée : la taille libre est représentée avec éclat par Gaillard.

Autre réaction, très violente. Répercussion de l'eau-forte originale sur la gravure de traduction, poussée désormais vers le pittoresque et la couleur. Formation d'une génération de graveurs en travail libre, dits *graveurs à l'eau-forte*, qui reproduisent à miracle les peintres de leur temps. Faites maintenant une nouvelle expérience, inverse : prenez un recueil du XVIIIe siècle, le *Cabinet Poullain* ou le *Cabinet Choiseul*, placez à côté ce livre, les *Cent Chefs-d'œuvre* (édité à la suite d'une exposition de tableaux faite à la galerie Petit), et voyez la merveilleuse différence en faveur de notre temps. Les voilà, les traducteurs de Delacroix, de Diaz, de Meissonier, de Jules Dupré, de Théodore Rousseau, de Gustave Moreau et de toute l'école contemporaine : les Bracquemond, les Chauvel, les Waltner, les Courtry, les Boilvin, les Mongin, les Gaujean... mais n'essayons pas de les dénombrer, ils sont légion.

Légion aussi, les peintres adonnés à la gravure : Meissonier, Bastien-Lepage, Lewis-Brown, Rodin, etc., et les graveurs d'eau-forte originale : Lançon, Gœneutte, Guérard, le très remarquable Félix Buhot....

La gravure à l'eau-forte, victorieuse, remplace

dans les livres le bois qui s'éclipse. Série des illustrations gravées à l'eau-forte, publications de Lemerre, Jouaust, *Evangiles* de Hachette, *Livre de Ruth* (un chef-d'œuvre caractéristique).

La lithographie ? L'art des Sudre et des Mouilleron compte encore Soulange-Teissier et Sirony. Bientôt il sera repris en main, contre toute prévision, par une cohorte de lithographes.

Et la lithographie originale ? Les peintres l'ont délaissée. On la dit morte. Comme lorsqu'il s'agit de son temps, on est aveugle, peu de gens s'avisent que la lithographie est très vivante, mais sous une forme nouvelle : l'affiche. Ceci gêne tellement nos habitudes de classification que Chéret n'arrivera jamais à être exposé convenablement, même dans la section industrielle des affiches. A l'Exposition universelle de 1889, des graveurs prétendirent obtenir du commissaire général des Beaux-Arts que Chéret et ses affiches fussent expulsés de la centenale, comme compromettant la dignité de l'estampe !

L'affiche est, au XIXe siècle, la seule forme d'art prospère de la *chromo* et de l'estampe en couleurs.

Nous voici donc en 1889, à cette exposition où l'estampe commença à être exposée avec la considé-

ration et le soin qui lui sont dus. Vitalité du burin et splendeur de l'eau-forte de traduction. D'ailleurs les genres burin et eau-forte sont moins tranchés désormais et tendent à se confondre dans une même gravure en taille libre. Nous ne sommes plus au temps où l'*Erasme* de Bracquemond était refusé par le burin régnant ; au temps des rivalités, des proscriptions, des colères, des accusations réciproques de perdre l'art. Gaillard vient de disparaître et sera peu imité parce que sa manière suppose une acuité exceptionnelle du sens visuel, mais voici Flameng, Achille Jacquet, Jules Jacquet, Alphonse Lamotte, Didier, etc. Et Waltner, et Rajon, et Bracquemond, et Chauvel, et Boilvin, et Lecouteux, Laguillermie, Lefort, Lerat, Mongin, Lhermitte, etc. — à l'étranger, Kœpping : dans le nombre que de planches superbes, d'une allure nouvelle, caractérisée par une intensité de couleur telle, qu'à côté, les gravures du passé ne tiennent pas !

L'estampe de traduction est si peu morte, que, fait vraiment curieux, la lithographie de traduction elle-même renaît avec Chauvel, Maurou, et qu'une corporation de lithographes s'est formée.

Et cependant la photo-estampe fait rage. Elle

envahit les revues, les magazines, les journaux illustrés.

Les peintres sont longs à se remettre à la lithographie : ils préfèrent d'ailleurs la faire non directement mais par report, comme ils sont tentés de faire, en guise d'eau-forte, du dessin à la plume photogravé. La photographie, d'ailleurs, ne reporte-t-elle pas désormais les dessins sur le cuivre ou sur le bois, supprimant le dessin du graveur? L'aquatinte, « en boîte », exécutée à présent sur photographie et reprise à la main, n'est-elle pas devenue l'héliogravure? La transaction entre la main humaine et la mécanique est partout. Et la gravure, cependant, ne meurt pas!

Le bois, chassé du livre de luxe par l'eau-forte, du livre courant par le gillotage et la simili, désemparé, mais vivant, dévie dans la *teinte*, dans *l'interprétation*, dans les grandes reproductions de tableaux. Ce genre donné, les graveurs sur bois français y sont remarquables (portrait de *Dumas fils*, d'après Bonnat, par Baude ; illustrations de *la Vie rustique*, d'après Lhermitte par Clément Bellenger, etc.). Même les graveurs sur bois font du travail microscopique : la taille ne doit plus se voir : le suprême d'un bois

est d'être pris pour une simili ! Mais quelques artistes conservent précieusement le dépôt sacré du bois de trait et les illustrations d'après Daniel Vierge pour l'*Histoire de France* de Michelet, les bois originaux de Lepère sur Paris pour la revue américaine le *Harpers*, pour l'*Exposition de 1889* (publication de Baschet), etc., demeurent des chefs-d'œuvre.

L'estampe originale conquiert sa place légitime au soleil : elle participe aux grandes récompenses avec les Charles Jacque, les Rochebrune, les Seymour Haden et les Whistler. Bien mieux ! C'est elle qui fait le rapport officiel sur la situation de la gravure !

Elle tend à se propager dans le monde entier. En France, la scission des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars va lui donner une importance croissante dans les expositions. Les graveurs proprement dits, ceux qui font la taille, se grouperont en presque totalité aux Champs-Élysées ; mais l'estampe de peintre, celle qui est plutôt un dessin imprimé, trouvera au Champ-de-Mars le milieu qui lui convient.

Ainsi 1889 est une exposition qui constate les grands résultats, les changements profonds, — et la vie puissante de l'estampe.

Sixième tableau. En 1900. Onze ans ne sont pas un laps de temps suffisant pour des modifications très sensibles. L'exposition actuelle confirme simplement, en l'accentuant, la situation de 1889. Mais 1900 n'est pas seulement une date, c'est une échéance, et l'on y fait une exposition bilan.

Exposition considérable, quoique très choisie. Mille estampes, dont la moitié dans la section française, très bien présentée, et (enfin !) suivant le vrai principe : ne mettre dans une salle que ce qu'elle peut contenir, et pas une pièce de plus ; car ce qu'on met en surcroît, *primo*, ne se regarde pas, et *secundo*, « démolit » le panneau, en nuisant à tous ceux qui s'y trouvent. Viennent ensuite, avec une exposition embrassant les divers genres d'estampe, l'Allemagne et l'Angleterre (par parenthèse, les Anglais, si coquets et si soigneux dans la présentation des œuvres, ont dû se trouver bien étonnés de se voir à l'étroit pour la gravure : très limités par la place il leur a fallu « monter » sur trois ou quatre rangs !). Les Etats-Unis montrent un ensemble de bois, et de l'eau-forte originale. Les Pays-Bas, exclusivement de l'estampe originale. Dans divers autres pays, les exposants de l'estampe sont à l'état plus raréfié.

La gravure proprement dite, la taille, appliquée à la reproduction des peintures, reste extrêmement vivace en France. La voici de nouveau, la vaillante armée des graveurs déjà vus en 1889. Toujours divisés en burinistes et aquafortistes. La section burin très belle et produisant, même sur les détracteurs de la gravure de reproduction, cette impression qu'impose toujours la belle tenue. Il ne faut qu'une pièce à Flameng — depuis cinquante ans sur la brèche et toujours jeune — la *Vierge au donateur* de Van Eyck, pour demeurer au premier rang. Achille Jacquet interprète avec finesse et souplesse Mantègne, Cabanel, Meissonier, Detaille. Jules Jacquet passe du fourmillement minutieux du *Friedland* de Meissonier au large et coloré *Triomphe de l'Art* de Bonnat, plafond de l'Hôtel de Ville. Adrien Didier présente dans son envoi le séduisant portrait de *Juana Romani* d'après Roybet (en attendant qu'il nous donne la gravure du diplôme des récompenses de l'Exposition, dont il est chargé). Burney, Champollion gravent serré. Surgis depuis 1889, des talents nouveaux : Jazinski, très remarquable dans sa grande planche de *Primavera*, d'après Botticelli ; Sulpis, fin interprète de Mantègne et de Gustave Moreau. Patricot enfin, un

triomphateur de l'Exposition : ses deux planches d'après Gustave Moreau, *Médée et Jason, le Jeune homme et la mort* sont à la fois robustes et suaves. Mais sa *Judith* d'après Botticelli est pour réjouir particulièrement les passionnés de la gravure : *le ciel y est traité par le blanc pur du papier !*

Allons-nous enfin rentrer dans la vérité ? Et ne reste-il plus aux burinistes qu'à s'éprendre des beaux papiers et de la belle épreuve ?

Ainsi à la fin de notre siècle le burin, le moyen de gravure incomparable, n'a rien perdu de son prestige. Ah ! ce qui est mort, bien mort, c'est la terne gravure d'école, qui éteint consciencieusement une planche sous des tailles honnêtement alignées. C'est le burin médiocre. Celui-là, l'Exposition de 1900 l'a jugé et achevé.

Dans l'eau-forte, Bracquemond : sa *Partie perdue* d'après Meissonier est à la fois robuste et détaillée, d'une succulence rare : *c'est mieux que moi*, disait Meissonier, peu tendre aux graveurs. On sait dans quelle forme exceptionnelle le jury a acclamé avec éclat, sur le nom de Bracquemond, un demi-siècle de gravures, de chefs-d'œuvre, de propagande et d'influence.

Waltner, Chauvel, toujours superbes; Laguillermie passant au premier rang avec ses très grandes planches d'après le Titien, Van Dyck, et Frans Hals; Lecouteux, ayant développé son œuvre considérable dont l'*Age de fer* d'après Cormon est peut-être la note la plus vigoureuse et caractéristique; Boilvin, Courtry, Gaujean (trois morts, grandes pertes), Henri Lefort, Boulard, Brunet-Debaisnes, Focillon, Greux, Lalauze, Abel Mignon, Mordant, Géry-Bichard, Mongin, Payrau et cinquante autres complètent cet ensemble.

L'exposition française a été qualifiée d'un mot par le vice-président étranger du jury de gravure : *l'embarras des richesses.*

La gravure de reproduction est donc très vivante, en dépit des désirs des sectateurs exclusifs de la gravure originale qui disent : *à quoi bon? la photographie désormais suffit.* Il paraît que non, et qu'il y a encore de par le monde des gens épris de la gravure proprement dite et de la belle taille, et de cet admirable travail de la main de l'homme.

Les « procédés » ne sont pas pour le faire oublier. Depuis qu'ils ont envahi les journaux d'art, ces journaux ne sont-ils pas confectionnés sans art? Encore, dans les procédés, faut-il établir la distinction essen-

tielle : les uns reproduisent des documents *au trait ;* ils se résolvent en deux éléments constitutifs, du *blanc* et du *noir* : ils sont donc *typographiques*, et en harmonie avec la page imprimée. Les autres sont *en tons*, ils ont la prétention de rendre les mille nuances des œuvres peintes : en fait, ils introduisent dans la page imprimée — comme l'a si bien dit Bracquemond — une matière étrangère, la *teinte*. Et quelle teinte ! des carrés de noirs indéchiffrables, ou des taches de boue.

Et puis la gravure de reproduction ne sera pas abandonnée en France, après un glorieux passé de trois siècles. Car, le lendemain du jour où la France l'aurait abandonnée, un autre pays la reprendrait aussitôt.

Mais la gravure de reproduction ne compte plus, désormais, que lorsque par la personnalité de l'exécution elle prend la valeur d'une œuvre originale.

Nous la retrouvons présentement en Belgique, avec Biot, Le Nain, Danse ; en Angleterre, dans un mode particulier et national, avec la manière noire de Short ; en Allemagne, avec Kœpping (de premier ordre dans la gravure libre à la Waltner), avec Hans Meyer, buriniste classique.

Nous retrouvons encore en France la reproduction

sous forme de lithographie de traduction, prospère avec Sirouy, Maurou, suivis d'un bataillon d'exécutants très actifs.

Le bois. Ne pas confondre la question des graveurs sur bois, avec celle de la gravure sur bois. Les graveurs sur bois, eux, remarquables et capables d'exécuter n'importe quel tour de force. La gravure sur bois, en pleine crise, et toujours complètement déraillée dans les interprétations de têtes d'après Rembrandt (ou encore d'après Ribot), dans la teinte, dans le bois hors du livre, imitant la gravure ou la lithographie ! Et dans la gravure à l'aiguille, le travail impalpable, dix tailles au millimètre ! Les graveurs sur bois font ce qu'on leur commande, et c'est cela qu'on leur commande. *Le bois contre nature n'est pas du fait des graveurs : il est du fait des peintres et dessinateurs, qui ne se doutent point de ce qu'est l'illustration sur bois ; du fait de presque tous les éditeurs, qui ne se doutent point de ce qu'est une page typographique.* Ceci admis, nulle part les graveurs sur bois ne font mieux qu'en France : témoin Léveillé (qu'il est permis de préférer dans ses vignettes au trait d'après Le Blant pour *les Chouans*), Pannemaker, Ruffe, etc.

Mais à force de vouloir présenter de grandes et

d'immenses pièces, pour accrocher de force le regard des visiteurs, ce qui est la tendance des graveurs aux expositions, on finit par nous montrer autre chose que la vérité. La situation vraie du bois doit être constatée hors de l'exposition, et il faut aller le chercher à sa place naturelle, dans des livres tels que *Paysages Parisiens*, *Paris au hasard*, *les Ballades de Villon*, *le Dernier des Abencérages*, *Bruges la Morte* et dans ce journal *l'Image*, essai fait pendant un an pour montrer ce que devrait être une revue d'art illustrée par des moyens d'art : il y avait là d'admirables pages de typographie harmonisée avec le bois.

Le bois reprend faveur dans le livre illustré d'amateur. (Les Français ont le goût du livre illustré chevillé dans l'âme.) La teinte, le faux bois, est battu en brèche. Lepère, artiste unique en son genre, représente contre elle la réaction absolue, violente, exaspérée, la recherche de la belle page par le bois marié à l'impression. D'autres suivent, Henri Paillard, etc.

L'estampe originale est au pinacle et se développe de plus en plus ; chaque pays brille. L'Angleterre avec le grand nom de Seymour Haden, et avec Cameron dont les vues prises dans les villes d'Ecosse et à

Londres sont des eaux fortes de premier ordre ; avec Hall, Haig, Herkomer, Heseltine, Wyllie et les bois de Nicholson ; les États-Unis avec Whistler, si subtil ; avec Pennell, exposant son *Endroit le plus curieux du monde*, qui n'est autre que la ville du Puy ; la Suède, avec Zorn sabrant ses planches de rayures jamais croisées et arrivant à un effet net et puissant ; l'Allemagne, avec les sociétés de gravure originale de Berlin et de Munich : de la première fait partie Menzel, chargé d'ans et de gloire (en lui décernant un grand prix en 1900, plus d'un juré, bibliophile reconnaissant, pensait aux illustrations pleines de brio et de nerf, à ces bois extraordinaires qui, il y a soixante ans, illustrèrent la *Vie de Frédéric II*), avec Forberg, qui expose un grand portrait d'homme, eaux-forte de la plus vigoureuse facture, avec Mlle Stein (qui n'expose pas). Le Danemarck a Kroyer, la Norvège Nordhagen, la Finlande Gallen, la Russie Matthée, la Suisse les pointes sèches de Piguet, d'ailleurs Parisien ; l'Italie, Conconi et d'autres graveurs, qui semblent avoir sous les yeux des eaux-fortes de Fortuny. La Hollande, elle, obtient un succès exceptionnel, avec les grandes visions rembranesques de Marius Bauer, le burin serré et les eaux-fortes de

Dupont, les vues locales de Witsen, les eaux-fortes originales de Storm, Bosch, Mlle Van Houten, Van der Valk, Toorop, Mlle Fles, Reicher, Veth, Nieuwenkamp, les gravures de Zilcken, les lithographies de Hoytema, Ten Cate. Succès extraordinaire. Mais exposition à saveur de terroir, remarquablement présentée ; les Hollandais marchaient coude à coude.

Oh ! le sentiment de l'ensemble dans les expositions, et l'on peut dire le sentiment du devoir !

La France, en estampe originale, peut présenter un ensemble puissamment riche et varié : écrasant. Représentez-vous un panneau de lithographies et d'affiches de Chéret, dûment choisies, soigneusement encadrées. Représentez-vous un panneau des plus exquises pointes-sèches prises dans l'œuvre de Helleu. Représentez-vous un panneau des vaporeuses allégories musicales lithographiées par Fantin-Latour ; un panneau des puissants portraits à l'eau-forte de Legros ; un panneau d'eaux-fortes de Besnard. Représentez-vous, développé, l'œuvre de Paul Renouard tel qu'il fut exposé au Champ-de-Mars. Représentez-vous Steinlen, Willette, Chahine...

Non, ne vous représentez pas. Point d'affiches de Chéret parce que ce sont des affiches; point d'Helleu,

point de Fantin-Latour : il ne leur a pas convenu d'exposer. Point d'œuvre de Paul Renouard, le règlement ne permet pas de développer un œuvre, quoique pour les peintres-graveurs le développement soit indispensable. Albert Besnard n'a pas soigné son envoi, c'est un fait courant chez les artistes. Willette n'est pas venu, et bien d'autres. Steinlen, qui vient d'entrer au Luxembourg par des dessins, est suisse, comme Daniel Vierge, illustrateur français, est espagnol. Il paraît que Legros est anglais et Chahine arménien !

Et l'estampe originale française n'est pas exposée coude à coude, mais dispersée dans les rangs de l'estampe de reproduction ! Ceci part d'une bonne intention : « ne pas avoir l'air de parquer le Champ-de-Mars ».

Or, une exposition universelle est une bataille, où sous la courtoisie apparente de l'internationalisme et des réceptions se cachent les rivalités les plus âpres des peuples et le désir à peine voilé, chez les moins avancés, de supplanter les plus arrivés. Au fond, cette œuvre de paix est une œuvre de guerre, où les gros bataillons l'emportent. Quiconque se dérobe déserte. Quelque jour, ô artistes de France, à force

de vouloir faire les indifférents ou les renchéris, à force de ne pas savoir choisir dans votre œuvre ce qu'il faut envoyer, et de ne pas veiller à la présentation, vous trouverez le moyen, avec une supériorité indiscutable et simplement pour avoir voulu aller au feu décousus et débandés, d'encaisser quelque défaite imprévue, de la part de moins forts que vous. Ce qui vous stupéfiera : il y aura de quoi.

En 1900, avec les envois peu développés d'eaux-fortes de Bracquemond, Jean-Paul Laurens, Albert Besnard, Desboutin, Jeanniot, Renouard, Lepère, Béjot, Lehentre, Raffaelli, Legrand, Michel Cazin, Pinet, avec les bois de Lepère, de Paillard, de Rivière, avec les lithographies de Carrière, Lunois, Léandre, Dillon, la section française peut tenir et donner le *la* de la situation, de l'activité de l'estampe originale française, où — ce qui ne gâte rien — l'intérêt et la modernité des sujets viennent rehausser encore la virtuosité et la variété de l'exécution. — Mais la situation vraie est bien au-dessus de ce simple aperçu !....

Ainsi, pour résumer, le XIXe siècle naissant a trouvé une gravure de reproduction très belle, mais peu spontanée et bientôt compromise dans une discipline

à outrance et dans le métier ; après d'incroyables efforts, il la laisse renouvelée, transformée, libre, originale, et toujours prospère.

Il a trouvé le bois mort, il l'a ressuscité et remis au plus haut : plus que le XVIIIe, le XIXe siècle est le « siècle de l'illustration ». Il est aussi le siècle de la lithographie.

Le XIXe siècle a trouvé l'estampe originale nulle ; il l'a portée à un haut degré d'éclat ; par là il est, dans l'histoire de l'estampe, un très grand siècle, et dans ce grand mouvement la France est pour une part immense.

Le XIXe siècle laisse la production originale en plein développement. C'est de nécessité absolue.

Il y a cinquante ans seulement, les ventes d'estampes anciennes étaient encore constantes ; il semblait que cela durerait toujours : dix ans après, tout était fini. Les amateurs d'estampes se jetèrent sur l'école française du XVIIIe siècle ; on la crut inépuisable : au bout de vingt ans, brusquement, plus de XVIIIe. Bien mieux, plus de XIXe. Et récemment, encore, on avait pu, à première réquisition, présenter en un tour de main les expositions de l'estampe du siècle, de la lithographie, de l'œuvre de Raffet ! C'est

qu'il y avait encore des œuvres tout réunis chez quelques collectionneurs. Ceci dispersé, subitement plus rien. On pourra encore organiser une exposition détaillée de la gravure sur bois qui est évidemment indiquée aujourd'hui, mais on y aura du mal et il y faudra du temps, du soin et des recherches désormais difficiles.

Avec quelle rapidité les œuvres du XIXe siècle vont s'enfoncer dans le passé ! Dire que de tant de burins, d'eaux-fortes, de bois, il ne restera que quelques noms de graveurs, transmis à travers les âges ; et quelques épreuves chez de rares collectionneurs, quelques volumes chez les « grands bibliophiles ». Dire que l'on ne connaîtra plus l'immense production de l'estampe du XIXe, et des œuvres innombrables tels que ceux de Gavarni, Daumier, Devéria, Raffet, au milieu desquels des générations ont vécu, que par quelques spécimens rares et dépareillés, réunis à grand'peine dans les musées. Les musées, la poussière du tombeau.

Il faut vivre ! Il faut produire, créer ! Décidément, il n'y a plus maintenant pour l'estampe qu'un siècle à considérer. C'est le vingtième.

NOS RELIEURS.

Exposition de reliure au Cercle de la Librairie, 1892.

L'ART de la reliure — et par ce mot il faut entendre l'art de décorer la reliure — se maintient en France, par un privilège spécial, depuis plusieurs siècles. Certes il a eu des hauts et des bas : des périodes éclatantes qui ont été justement célébrées, et même à satiété ; d'autres obscures, où il semblait que cet art, flamme vacillante, allait mourir. Mais enfin il ne mourait pas, et c'est l'essentiel, car tant que reste une lueur de vie, on peut espérer une reprise.

poraine (à la différence des grands bibliophiles d'autrefois) ; exaltant le passé, insoucieux de l'avenir de la reliure, et pour qui dans le présent elle ne devait plus être qu'un art subalterne de restauration.

Evolution funeste, qui ne fut pas particulière à la reliure, mais correspondait à un état universel des esprits, à une situation générale de l'art industriel et décoratif, qui vaudra à une partie du XIXe siècle le nom de *Siècle de la Copie*. On « restaura », c'est-à-dire on recopia d'anciens décors de reliures, comme on « restaurait », comme on refaisait des monuments gothiques ou des meubles de toutes dates. La reliure copiée, la copie — très bien faite d'ailleurs — de Grolier, de Le Gascon, de Padeloup, fut bien la reliure qu'il fallait pour accompagner les ameublements « de style », où la bibliothèque est copiée de Louis XIII, à côté de la cheminée copiée de Henri II, qui porte des flambeaux copiés de Louis XVI et une pendule copiée de Louis XIV, le tout dans des tentures copiées des Flandres, avec un lustre copié de Venise, et des sièges du Japon copiés au faubourg Saint-Antoine. Ainsi fut le goût près d'un demi-siècle : alors on vit la reliure accommoder le *Paul et Virginie* de Curmer aux

entrelacs Renaissance, traiter les *Chansons de Béranger* à petits fers du XVIIe siècle, et habiller les *Contes Drolatiques* de Balzac d'une dentelle Pompadour !

Vint Trautz. Ce relieur célèbre n'était pas pour rien le gendre du fameux Bauzonnet que la solidité de son corps d'ouvrage a fait surnommer « le Boyet du XIXe siècle ». Il donna à la reliure une forme superbe : le livre devint compact, lourd à peser, ferme à toucher, dur à ouvrir ; les maroquins furent de premier choix, bien parés, amoureusement doux à caresser ; les couleurs choisies et heureusement assorties ; la dorure, enfoncée et brillante. Les filets, vigoureusement poussés et repassés, prirent l'apparence de baguettes d'or serties dans le maroquin. Le décor fut approprié au livre avec discernement, et traité avec un tact sûr. Mais il fut copié. Certes, Trautz avait tout ce qu'il faut pour lancer dorure et mosaïque dans des voies nouvelles. Seulement, ses clients, les bibliophiles qui resteront sous le nom de « bibliophiles de 1875 », bibliophiles ardents, pressés de jouir, mobiles, surpayeurs, gens savants et de goût, mais obstinés classiques, ne lui en fournirent

poraine (à la différence des grands bibliophiles d'autrefois) ; exaltant le passé, insoucieux de l'avenir de la reliure, et pour qui dans le présent elle ne devait plus être qu'un art subalterne de restauration.

Evolution funeste, qui ne fut pas particulière à la reliure, mais correspondait à un état universel des esprits, à une situation générale de l'art industriel et décoratif, qui vaudra à une partie du XIXe siècle le nom de *Siècle de la Copie*. On « restaura », c'est-à-dire on recopia d'anciens décors de reliures, comme on « restaurait », comme on refaisait des monuments gothiques ou des meubles de toutes dates. La reliure copiée, la copie — très bien faite d'ailleurs — de Grolier, de Le Gascon, de Padeloup, fut bien la reliure qu'il fallait pour accompagner les ameublements « de style », où la bibliothèque est copiée de Louis XIII, à côté de la cheminée copiée de Henri II, qui porte des flambeaux copiés de Louis XVI et une pendule copiée de Louis XIV, le tout dans des tentures copiées des Flandres, avec un lustre copié de Venise, et des sièges du Japon copiés au faubourg Saint-Antoine. Ainsi fut le goût près d'un demi-siècle : alors on vit la reliure accommoder le *Paul et Virginie* de Curmer aux

entrelacs Renaissance, traiter les *Chansons de Béranger* à petits fers du XVIIe siècle, et habiller les *Contes Drolatiques* de Balzac d'une dentelle Pompadour !

Vint Trautz. Ce relieur célèbre n'était pas pour rien le gendre du fameux Bauzonnet que la solidité de son corps d'ouvrage a fait surnommer « le Boyet du XIXe siècle ». Il donna à la reliure une forme superbe : le livre devint compact, lourd à peser, ferme à toucher, dur à ouvrir ; les maroquins furent de premier choix, bien parés, amoureusement doux à caresser ; les couleurs choisies et heureusement assorties ; la dorure, enfoncée et brillante. Les filets, vigoureusement poussés et repassés, prirent l'apparence de baguettes d'or serties dans le maroquin. Le décor fut approprié au livre avec discernement, et traité avec un tact sûr. Mais il fut copié. Certes, Trautz avait tout ce qu'il faut pour lancer dorure et mosaïque dans des voies nouvelles. Seulement, ses clients, les bibliophiles qui resteront sous le nom de « bibliophiles de 1875 », bibliophiles ardents, pressés de jouir, mobiles, surpayeurs, gens savants et de goût, mais obstinés classiques, ne lui en fournirent

pas l'occasion, ayant été d'un instinct exclusivement copiste et réacteur.

Nous ne marchandons point l'éloge à Trautz, nous l'appelons relieur merveilleux : il semble qu'on ne puisse dire plus. Ah bien ! nous sommes loin de compte. Ses fanatiques trouvèrent le moyen de forcer toute mesure. Il faut avoir été soi-même « bibliophile de 1875 » pour savoir à quel point l'enthousiasme put être poussé. Ce fut, à appeler les choses par leur nom, de la dévotion, de l'agenouillement. Rien n'était ! — que Trautz, préexistant, subexistant et postexistant à tout. Tout autre reliure que la sienne était une ordure (*sic*) bonne à casser (*sic*) et à jeter par la fenêtre (*sic*). Trautz devint un fétiche ; il cumula, chose unique dans les fastes bibliopégiques, la position de relieur avec celle de maniton. Même il fut encore autre chose : il fut pierre philosophale ; dès qu'il avait touché un livre, ce livre valait son poids d'or. S'il y avait mis cent francs de reliure, cela en valait, *ipso facto*, mille ; s'il y avait mis quinze cents francs de mosaïque, cela valait quinze mille. Mais oui, dans l'accès de fièvre chaude, on vit vendre quinze mille francs certaines de ses mosaïques à répétition, d'une exécution admirable, mais copiées.

Cette fantasmagorie, ce surmenage ne pouvaient durer ; le temps un peu passé, les choses reviennent à leur valeur vraie, et les prix tombent de moitié ou des deux tiers ; ils restent encore, notez bien, énormes : trois mille francs, par exemple, pour une mosaïque, c'est le prix des beaux Grolier il y a trente ans. Le fâcheux est que cela fait crier au *krach* des livres, quand il n'y a pas le moindre krach, mais simplement conscience de la valeur de l'argent, et un grain de raison après le délire.

Pendant ce temps, cependant, des relieurs cherchaient du nouveau.

Lortic d'abord, qui voulait la dorure admirable, imaginait un système de caissons très personnel et très riche, et exécutait une série de décors remarquables. Nous disons décors, non reliures : Lortic avait, pour dire vrai, un vice : il abîmait le maroquin en l'amincissant, à la parure, jusqu'à extinction de chaleur naturelle ; le corriger n'était pas à tenter, il était entier, indocile aux conseils, et gascon. Encore lui doit-on des plaquettes exquises. Quoi qu'il en soit, il eut, heureusement, des clients. Pas dans les

« bibliophiles de 1875 », bien entendu ! Impossible de décrire l'accueil que ceux-ci firent à ses reliures ; ce fut un pur charivari. Tous les jours les trautzolâtres, réunis dans l'entresol de la librairie Fontaine, y jouaient *la Critique de l'école de Lortic*. Le marquis, et même le comte et le baron, faisaient rage : « *Tout à fait impertinent. C'est la plus méchante chose du monde. Il ne s'est jamais fait, je pense, plus méchante reliure. Je la trouve détestable, morbleu ! détestable, du dernier détestable, ce qu'on appelle détestable !* » Ils ne disaient pas tarte à la crème, mais ils disaient *Lorticulture*. On se tordait.

N'empêche que Lortic, et non Trautz, a ajouté un paragraphe à l'histoire du décor des reliures françaises. Comme Trautz donc, et pour des motifs différents, il a bien gagné la Légion d'Honneur, qu'il eut en 1878. Son œuvre est considérable et mériterait une étude détaillée.

Marius Michel père et fils, entrant dans cette rude lutte, cherchaient aussi du nouveau, et en trouvaient ingénieusement. Les bibliophiles de 1875 le sentaient bien, et en étaient gênés ; toutefois ils se tiraient d'affaire en décrétant que « c'était de l'art », mais que « ce n'était pas de la reliure ». Admirable façon

d'exécuter les gens en douceur : un peu de velours sur le couperet d'acier !

Trautz mort, Cuzin prit la position et refit, par ordre, autant de copies qu'il le fallut. Un jour, un bibliophile de notre connaissance vit dans l'atelier une copie de la plus extraordinaire des *fanfares,* sur laquelle on trimait depuis un mois et demi. — Cela vous amuse, Monsieur Cuzin, — dit le bibliophile, — cet éternel recommencement de la fanfare ? — Oh non, certes ? et ce n'est pas avec ce genre d'exercice qu'on pourra jamais compter dans la reliure. — Pourquoi le faites-vous ? — Parce qu'on me le commande. — Pourquoi n'essayez-vous pas vos propres idées ? — Parce qu'on ne me le commande pas, et même parce qu'on me l'interdit. — Et si on vous le commandait ? — Je l'exécuterais avec joie, ce serait la fin de l'écœurement, du toujours la même chose.

Sitôt dit, sitôt fait. Le bibliophile avait à l'étude, ce jour-là, l'acquisition d'un *Rabelais de Le Duchat en grand papier,* un de ces livres prodigieusement maussades d'aspect, mais qu'on paie très cher, parce qu'ils sont jugés nécessaires à une situation établie

de bibliophile. Notre amateur, cependant, au lieu d'acheter, avec ce bouquin, pour je ne sais combien de mille francs de considération bibliophilique, alla causer avec un bibliophile célèbre et de goût raisonné (j'ai nommé Eugène Paillet), et lui posa cette question : — Voyons, le cœur sur la main, il vous amuse, vous, le *Rabelais de Le Duchat ?* — Il m'assomme ; il est ennuyeux comme la pluie. — En donneriez-vous huit mille ? — Ni huit, ni quatre, ni deux ; il m'ennuie. — Le diriez-vous? — Ah non ? ceci est une autre affaire. Le dire ! on passerait pour un anarchiste !... Là-dessus Paillet et son ami rirent abondamment, et l'argent destiné primitivement à l'acquisition de l'in-quarto servit à graver un millier de fers, moyennant lesquels Cuzin, avec ce matériel renouvelé, se mit à créer des décors nouveaux, et, dans sa si courte carrière, devint célèbre et rendit à son art un inoubliable service. D'emblée, en 1889, il emportait la médaille d'honneur.

Et maintenant, où en sommes-nous, à en juger par l'Exposition qui vient d'avoir lieu au Cercle de la Librairie ?

De la reliure même, du corps d'ouvrage, nous ne

parlerons pas ; c'est une question que les amateurs doivent aborder avec prudence et sans y montrer trop de prétentions. Il suffit de constater qu'avec une série de relieurs comme Marius Michel, Mercier, Chambolle, Gruel, Ruban, Lortic fils, Meunier, David, Raparlier, Champs, Carayon, Lemardeley, Bretault, etc., nous ne serons jamais embarrassés de la partie matérielle et pourrons toujours faire coudre nos livres et les mettre entre des cartons.

Dans la reliure industrielle et à la grosse, il faut signaler l'art, quelquefois très intéressant, qui préside à la confection des décors par plaques, aujourd'hui une spécialité très prospère de la reliure.

Au point de vue du décor, l'Exposition de 1892 indique, heureusement, une évolution certaine : la réaction complète contre la copie, presque son abandon, sa relégation dans l'ornement des paroissiens (et encore là même on s'en passerait bien !) ; la recherche quasi-fiévreuse du nouveau, du nouveau à tout prix, cherché tantôt posément, méthodiquement, avec prudence ; tantôt avec une audace qui n'exclut pas le goût ; tantôt avec extravagance.

Voilà la situation, et elle est propre à réjouir !

Pour les extravagants, disons de suite qu'ils ne nous effarent point. Ne les conspuons pas, à la mode des bibliophiles de 1875. Sachons-leur gré de leurs efforts, même malheureux, même ridicules, vers le *désencroûtement*, et crions-leur : « Reliez, reliez toujours ! Plus tard, le bibliophile reconnaîtra les siens ! »

La recherche prudente et la recherche audacieuse sont actuellement représentées par les deux célèbres ateliers de Mercier (successeur de Cuzin) et de Marius Michel.

Mercier donne au livre la forme devenue classique depuis Trautz. Il est l'homme de la reliure symétrique et l'exécute en perfection : doreur admirable, patient, quoique très délié et prompt de mouvements ; il a un poignet d'acier, retombe dans la trace de son fer avec un coup d'œil infaillible et tient pour la dorure enfoncée et brillante ; s'il le faut, il passe un mois, à dix heures par jour, à pousser les « petits fers » sur un volume. Pour les livres du XVIIIe siècle, qu'il est appelé à relier souvent, il a créé des décors flamboyants, de genre XVIIIe siècle, mais, en fait, absolument inédits. Sur les livres du XIXe siècle il se donne carrière, imagine avec talent les entrelacs de

filets, les dentelles, les guirlandes de fleurs polychromes et sertit les mosaïques comme de vrais émaux cloisonnés. Les spécimens qu'il a exposés : *l'Éventail*, d'Uzanne, à compartiments de mosaïque ; les *Contes Rémois*, avec fleurs mosaïquées ; *Paris qui crie*, à dentelle mosaïquée, et *Rabelais*, avec fers dessinés spécialement pour cette reliure par Robida, lui font honneur.

L'école symétrique compte encore Chambolle, dont le doreur, Godefroy, pourra aller loin si on lui en fournit l'occasion.

Ruban, très désireux d'arriver, vient de faire établir la dorure dans son atelier. Il est, lui aussi, pour le décor symétrique. Nous avons retenu de son exposition, entre autres reliures, un *Antoine et Cléopâtre*, avec mosaïque de style égyptien bien exécutée.

Marius Michel est le chef de l'école audacieuse. Tempérament d'artiste, passionné, agité, ayant la rage de son art, plein d'idées justes qu'il débite avec feu et qu'au besoin il sait écrire, rêvant du nouveau et le prêchant d'une parole ardente, ingénieux, très inventif, homme de savoir et de goût, il a déjà derrière lui un passé riche en belles œuvres et

laissera un nom dans l'histoire de la reliure. Soigneux du livre, respectueux de la vignette ou des dessins, précieux pour la manipulation et la mise en état des papiers délicats, solide pour la reliure, possédant les plus beaux maroquins, il ne laisse échapper à aucun prix une peau d'une nuance exceptionnelle à réserver pour les grandes occasions. Mosaïste de premier ordre, il excelle à multiplier les couleurs sans les heurter, à les faire valoir sur un fond La Vallière ou vert olive. Ses *Sonnets et Eaux-fortes*, livre exposé par lui, étaient de la plus belle conception, comme mosaïque sertie à froid, cette fois sur fond bleu foncé. Il emploie pour gardes des étoffes bien choisies, au lieu de cet éternel papier peigne dont bibliophiles et relieurs sont engoués.

Marius est l'homme de la reliure unilatérale, non symétrique. Il a une affection prépondérante pour le plat supérieur ; il le couvre de guirlandes qui, partant de ce premier plat, s'y épanouissent, traversent le dos et viennent mourir sur le second plat. Ou bien il encastre dans le premier plat un cuir incisé : c'est un genre dans lequel il excelle, témoin son *Faust*, ses *Contes drôlatiques*, et ce précieux exemplaire des *Fleurs du mal* qui appartient à M. Paul

Gallimard, et que cet amateur a fait illustrer par le sculpteur Rodin : dans le vert foncé de la reliure est placée une plaque, nous dirions presque une dalle de cuir, foncée comme un marbre funéraire ; une fleur de mal, un chardon à l'air méchant y est tracé, et, au bas, est une petite tête de mort, venue en teinte d'ivoire par la réserve de la couleur naturelle du cuir. Ceci est un pur chef-d'œuvre, exécuté avec autant de fermeté que de décision. Marius a le travail facile et rapide, les idées claires. Il fait vite. C'est un jeu pour lui que d'inciser un cuir pour un in-quarto, comme les *Quatre Fils Aymon*.

Dans son sillage, parmi les audacieux, est Meunier, qui nous a montré une mosaïque où ne manque que la patine du temps, et un grand cuir incisé représentant le tableau de François Flameng : *Grolier visitant l'imprimerie d'Alde*.

Raparlier nous a également montré quelques cuirs travaillés, intéressants.

Le cuir incisé fait rage aujourd'hui, bien qu'il soit loin de convenir à tous les livres ; c'est une caractéristique du moment. Citons aussi le cuir buriné, dont Gruel nous montrait un beau spécimen.

La situation de la reliure est donc favorable. Elle évolue enfin résolument vers l'inédit.

On lui demande du nouveau, et non dans de petites proportions. Il serait certes facile de se créer une manière en adoptant un ornement, un système de filets, et en le mettant sur tous les livres indistinctement. C'était l'ancienne méthode, qui donnait la notoriété à peu de frais. Pour citer un exemple, le décor dit Du Seuil : un trois-filets à quatre fleurons d'angles inscrit dans un autre trois-filets. Et c'est tout ; et éternellement on dira : Un Du Seuil ! Ce livre est dans un Du Seuil !

L'amateur d'aujourd'hui n'est pas comme les bibliophiles d'autrefois, — je dis les plus illustres, — qui, pour toute imagination, imposaient à leurs livres un habit invariable, une livrée à leurs armes. Aujourd'hui, inquiets, chercheurs, les bibliophiles veulent que pour chaque livre soit créé un décor inédit. Leur devise est : « Ne refaites pas ce que vous m'avez déjà fait. »

Conclusion : les relieurs ont matière à s'exercer.

Qu'ils prennent soin seulement de refréner les idées extravagantes. La reliure n'est ni de la peinture ni de la sculpture. Un décor de filets bien

agencés est plus en situation et plus méritoire, sur un plat de livre, que la figure humaine mosaïquée et des amours à la Boucher, avec ce que Diderot aurait proprement appelé des « culs nus » en maroquin rose.

Autre recommandation. Le client existe : la preuve, c'est ce qu'on a réuni, au Cercle de la Librairie, en un tour de main, cent reliures du plus grand prix, exécutées depuis un temps récent ; la preuve encore, c'est que, lorsque vous allez chez un relieur, vous y trouvez toujours sur le chantier une reliure exceptionnelle. Le client existe, venu à la reliure moderne — soit de gré, par l'instinct (si rare cependant) du mérite des choses contemporaines, — soit de force, détourné des reliures anciennes par le peu d'occasion d'en trouver, et s'il en trouve, par les prix vertigineux auxquels on les mène. Que les relieurs ménagent ce client aux œufs d'or et ne se figurent pas que chacun de leurs mouvements vaut le prix d'un coup de pinceau de Meissonier. Qu'ils ne compromettent pas cette heureuse reprise de leur art, reprise qui semble devoir durer.

Mais que le bibliophile, aussi, ne soit pas trop regardant à la dépense, la reliure d'art exigeant des

soins méticuleux et tant de peines qu'elle ne peut s'exécuter à bas prix. Et qu'il ait de la considération pour cet artiste remarquable et précieux, le relieur, peinant dans un métier ingrat qui rapporte force malédictions pour la moindre défectuosité, et, pour la perfection, à peine le pain quotidien.

LA RELIURE

AU DÉBUT DU XXe SIÈCLE.

Exposition Universelle
de 1900.

La reliure étrangère, d'abord.

Montrée par un seul pays, l'Angleterre, où elle est traditionnelle et se renouvelle en gardant toujours la même allure *sui generis* et comme le même air de famille : les reliures anglaises à travers le temps, a-t-on dit, sont les variantes de fruits d'un arbre unique. Elles sont fort incomplètement représentées à l'Exposition : peu d'exposants : Zœhnsdorf montre les décors à fers gras et à fond de

pointillé qui sont essentiellement dans la manière anglaise, — envoi très typique et très intéressant. Harslake divise ses reliures en « exécutées par des hommes » et « exécutées par des femmes » : ce côté des hommes, côté des dames en reliure d'art, est inattendu. Bagguley, de Newcastle, présente des décors sur doublures blanches inaltérables à une chaleur de deux cents degrés (reliure dite *Sutherland*) : quelques-uns dus à un Français d'origine fixé en Angleterre, Léon Solon, fils du dessinateur de la manufacture de Sèvres. — Le tout à des prix sterling.

Récemment la reliure anglaise fut montrée au complet, avec son fort et son faible, dans une exposition faite chez Boussod-Valadon. Remarquable en certaines parties, et d'une saveur étrangère, elle réussit beaucoup. Tout se vendit. Certaines vitrines furent dévalisées. Plus d'un, même, qui ne s'était jamais occupé de reliure et eût été embarrassé de dire le nom d'un relieur parisien, tint à se signaler par un achat de reliure londonnienne. Tout comme aujourd'hui à l'Exposition, on s'établit homme de goût en mettant sa carte de visite devant un petit pot de Copenhague.

La reliure française.

Splendide ! Art en floraison et en renouvellement complet ; ayant dégagé, pour une époque nouvelle et des livres nouveaux, une formule nouvelle.

Que d'efforts à travers le siècle pour en arriver là ! Combien intéressants à suivre, depuis le moment où la fin du XVIIIe siècle la reliure française, au plus bas, se reprit pour échapper à la concurrence et à « l'anglomanie ».

Comme ici, une belle exposition centennale, exclusivement centennale, préparée de loin, poussée à fond, se fût imposée ! Vitrine des reliures de l'Empire, en maroquin rouge à grain long, à décor non d'un grand art, mais d'un style caractérisé. Vitrine des célèbres frères Bozérian et de leurs imitateurs. Vitrine de la Restauration ; reliures d'un aspect tranché, lourdes de décors, admirables de métier : les reliures de Purgold, Simier, et — en supposant qu'on soit parvenu à l'établir — la réunion complète des ornements employés dans l'atelier du très illustre Thouvenin. Vitrine de la gaufrure et de l'abus de la gaufrure, de la reliure néo-gothique, gothico-romantique et « à la cathédrale ». Vitrine de la reliure de 1830-48, époque la plus pauvre en idées originales,

mais où quelques efforts isolés méritent d'autant plus de ne pas être oubliés qu'ils sont rares. Même, vitrine des reliures industrielles, à plaques illustrées : cette reliure a été franchement nouvelle, et elle a eu ses chefs-d'œuvre (que dès maintenant le Musée des Arts décoratifs se préoccupe de sauver). Vitrine de reliures de bibliophiles, précises et martelées : reliures de l'admirable Bauzonnet, exquises dans leur simplicité et rehaussées des fameux filets « à la Bauzonnet » ou « filets XIXe ». Vitrine du milieu du siècle, vitrine de la copie, mais aussi vitrine de la virtuosité : livres précieux que les grands bibliophiles d'alors font restituer dans des reliures copiées d'anciens modèles, copies par lesquelles se sont formées des mains de doreurs d'une habileté sans égale (et « l'ère des grands doreurs » depuis ne s'est point fermée) ; dorures d'Ottmann, de Niedrée ; et sur les reliures de Capé — le relieur du second Empire, célèbre quoique mou — les morceaux d'étourdissante exécution d'un doreur incomparable : Marius Michel père. Vitrine des tentatives de renouvellement faites par un jeune ornemaniste, Rossigneux, sur la commande de la maison Gruel : essais remarquables mais prématurés ; ils

porteront fruit trente ans plus tard. Vitrine d'un relieur fameux entre tous, aimé des bibliophiles d'un amour exclusif, du relieur demi-dieu, de Trautz, chevalier de la Légion d'Honneur. Vitrine des dorures flamboyantes de Lortic, chevalier de la Légion d'Honneur à l'exposition de 1878. Vitrine de Cuzin, qui, par nécessité, parce qu'il fallait mettre en état les exemplaires exceptionnels des livres à figures du XVIIIe siècle, créa le décor XVIIIe-XIXe ou « genre Cuzin », puis par nécessité encore, évolua vers des idées nouvelles et des fers nouveaux lorsque, les livres anciens étant épuisés, les bibliophiles n'apportèrent plus à relier que des livres contemporains. Vitrine d'Amand, de Magnin, de l'évolution — par des spécimens d'une exécution plus ou moins estimable et d'une conception plus ou moins pure — vers le décor « parlant », c'est-à-dire approprié au sujet du livre. Vitrine des excès de la reliure parlante et symbolique ; illustrations enfantines en maroquin, anecdotes racontées sur la couverture du livre, reliures-tableaux. Vitrine des cuirs incisés et des cuirs ciselés. Enfin la vitrine d'Henri Marius Michel, du Marius de jadis, jeune relieur inquiet s'efforçant de renouveler le décor par la flore ornementale, et,

influencé par le XVIe et par Rossigneux, arrivant à des compositions de plus en plus remarquables qui, à l'Exposition de 1889, le mettent (en même temps que Cuzin) à la médaille d'honneur.

Et ici, il n'y avait plus qu'à enchaîner avec l'exposition décennale...

Oui. Mais faites donc du XIXe siècle avec des amateurs rétrospectifs qui n'y croient point, et n'ont qu'une seule idée : remontrer une fois de plus et hors de propos le XVIe, remontrer les Le Gascon, remontrer Padeloup !

Quand on en vint à répartir les espaces à attribuer, pour la reliure, aux différents siècles, un bibliophile « très pur » s'écria d'un ton de dédain : *Pour le dix-neuvième siècle, soixante centimètres c'est assez.*

Aussitôt l'on dérailla dans la mégalomanie des projets. Comme le grenadier Flambeau de *l'Aiglon*, on fit « du luxe ». La rétrospective se sépara de la décennale : la tricentennale de la reliure se mit sous un même hall avec la quadricentennale du livre et de la vignette, la bicentennale de l'affiche, la centennale *bis* de la lithographie, etc. Et les beaux plans sur le papier, se réduisirent, en fait, étonnamment. Se procurer l'équivalent de la galerie mazarine !

chimère. Avec un zèle absolu, des organisateurs draguèrent les fonds appauvris : ils ne purent ramener ni les grands « seizièmes », ni les grands Le Gascon, ni les mosaïques de Padeloup à trente mille francs la pièce, d'abord parce que les collectionneurs deviennent récalcitrants au prêt, et surtout parce que — axiome — : *depuis l'exposition de 1889 la difficulté de réunir une exposition rétrospective quelconque a décuplé.* C'est la fin !

Et l'exposition rétrospective de la reliure, bien qu'estimable et contenant quelques curiosités, ne fut, ni assez éclatante pour arrêter le regard des foules, ni assez originale pour émouvoir les bibliophiles.

Venons à la décennale.

On dit couramment que pour la gloire de la reliure, il suffit d'avoir un relieur à la fois. Présentement nous en avons dix, et ils ne suffisent pas. Et toujours, dans leurs ateliers, sont en confection des reliures de mille, deux mille francs et plus. Et toujours sur des livres contemporains. C'est le retour au vrai principe : le livre d'un temps dans la reliure de son temps. (La reliure à décor copié de l'ancien ne fut, en somme, qu'un long accident, nécessaire

dans notre XIXe siècle de la curiosité et du collectionnisme rétrospectif.) Et invariablement sur des livres contemporains *illustrés*.

Depuis 1889, l'activité de la reliure d'art a quintuplé. Voilà le fait décisif.

L'Exposition de 1900 met au comble de la gloire Marius Michel. Sa vitrine est une réunion de morceaux les plus précieux, *Le Passant*, *La Vie rustique*, *Mireille*, *Les Nuits*, *Les Ballades de Villon*, *Paris qui consomme*, *Paysages parisiens*, *Pastels*, etc., montrés en partie déjà à ces salons du Champ de Mars qui furent si bienfaisants aux objets d'art. Tout a été dit alors sur l'harmonieux contraste des tons de maroquin amoureusement choisis, toujours dans la note un peu grave. Tout a été dit sur l'élégance des décors admirablement proportionnés, établis sur des données géométriques certaines, et empruntés à la flore ornementale, qui va de la rose et de l'œillet au chèvrefeuille et à l'orchidée ; d'un art absolument nouveau, sans être de « l'Art Nouveau » ou du « modern style » dont Marius, en pur Français qu'il est, a horreur ; d'un art jamais maladif surtout et absolument sain. On a dit de Marius qu'il était le relieur le plus intéressant que nous ayons eu depuis

la Renaissance. Grand prix pour la seconde fois, il vient d'être fait chevalier de la Légion d'Honneur, tardivement, car dans la reliure d'art une croix est autrement difficile à emporter que dans le biscuit ou le cirage. Décoré à temps, il eût été officier aujourd'hui, comme Lalique. Et il eût dégagé, pour la croix de chevalier, Mercier.

Marius représente un art personnel. Mais il y a en France une reliure traditionnelle, à filets, à fers, à dorures brillantes, à mosaïque finement sertie. Cette reliure est aujourd'hui représentée par un homme d'un goût élégant et sûr, et d'une habileté de main prestigieuse : Mercier, qui a obtenu son grand prix. En fait, il est le successeur lointain des Ève et de Le Gascon, et le successeur immédiat de Cuzin, qui remplaça Trautz, lequel succéda à Bauzonnet, qui succéda à Purgold. Les reliures de Mercier sur *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Pastels*, *Le Roi Candaule*, *Les Contes Rémois*, *Les Nuits à Paris*, *Lorenzaccio*, *Cœur simple*, *La Vie des Boulevards*, etc., sont des joyaux scintillants, des objets précieux à toucher, et que le bibliophile s'enorgueillit de posséder et se délecte à regarder et à manier. Les Valois, jadis, les eussent recherchés, pour alterner

dans leurs bibliothèques avec les grands morceaux de Marius. Aujourd'hui les Valois s'appellent Lacroix-Laval, Girard, Villebeuf, de Marsay, Pradeau, Borderel, Vitta, Spenser, Bordes, Vauthier, de Montgermont, Barthou, Claude-Lafontaine, etc., etc. Une sorte de Grolier à cent têtes.

Derrière Marius et Mercier, ces deux grands protagonistes, Petrus Ruban (médaille d'or) est tenu en haute estime. Idées un peu moins spontanées, travail fin et serré : il vient d'exécuter, pour le Musée des Arts décoratifs, un très beau buvard à fleurs jaunes sur fond vert. Un petit volume de sa vitrine renouvelle très heureusement le décor à répétition, par l'emploi du myosotis. — Canape, en très grand progrès, envoie de remarquables reliures sur *Nausikaa*, *Ilsée*, *Antar*, *Hérodias* et la *Prière sur l'Acropole* : par les titres des livres on devine la fantaisie et la variété des décors. — Chambolle, Magnin (de Lyon), David, Bretault, sont des relieurs tout prêts à rendre à la bibliophilie de très grands services.

Le sympathique président de la Chambre syndicale, Léon Gruel, fait des infidélités à ses livres d'Heures si réputés et évolue vers la reliure des livres de bibliophilie ; exemple : un très heureux décor sur

Fleurs de Cyclamen. Voici donc un atelier célèbre à la disposition des bibliophiles : ressource infiniment précieuse. Gruel expose aussi toute une série de cuirs incisés, très fins. (Mais des cuirs incisés, des cuirs ciselés, nous n'avons pas à parler. Ce n'est pas de la reliure, c'est de l'objet indépendant — remarquable souvent — encastré dans la reliure. Dès lors relevant d'une critique spéciale).

On pourrait citer encore d'autres noms : Cuzin fils, qui n'expose pas ; Noulhac le janséniste ; Carayon, le roi du cartonnage. Etc.

Un relieur a refusé de figurer à l'Universelle, pour ouvrir chez lui, dans son magasin du boulevard Malesherbes, une très remarquable exposition de plus de cent reliures. Devons-nous omettre Meunier, parce que l'Exposition Universelle étant une bataille, il n'a pas marché au canon ? Mais il répond : « Le diplôme de grand prix seul vaut, et je n'étais pas en mesure de l'obtenir. » Humilité non sans orgueil. Et il ajoute : « Pourquoi voulez-vous que je donne sept cent cinquante francs par mètre pour exposer des reliures dans des vitrines perdues au milieu de la classe des livres brochés, tuées par ce milieu glacial de blanc et noir qui éloigne le visiteur ? Les

jours où il y a quatre cent mille personnes à l'Exposition, on en trouve deux devant la reliure, et encore ce sont des relieurs ! »

La vérité est que la reliure d'art, qui a été cruellement isolée et délaissée dans l'Exposition (si encore on en avait formé, dans le salon de repos de la classe, un seul fond flamboyant !) a droit désormais de constituer sinon une classe, du moins une section spéciale. Elle a droit d'être exposée, comme au Champ de Mars, dans le chaud milieu des objets d'art. Ou tout au moins avec l'orfèvrerie...

Non, gardons-nous d'omettre Meunier, relieur de grand avenir et de remarquable présent, d'une fécondité d'idées extrême, et qui s'explique par ce fait, caractéristique de notre temps, qu'aujourd'hui un décor ne sert presque jamais qu'une fois, et que *sur chaque volume le bibliophile exige un décor inédit !* Sur les cent reliures exposées par Meunier, un bon tiers sont de valeur : surtout les plus tranquilles d'idées, les décors extérieurs symétriques et les doublures traitées en mosaïque à répétition. Car aujourd'hui on veut aussi tout en mosaïque. Il y a, chez les bibliophiles, une sorte de frénésie bibliopégique qu'aucun temps n'avait encore connue.

En résumé :

Au XVIe les entrelacs-arabesques des grands artistes inconnus. A la fin du XVIe les compartiments des Ève, plus ou moins remplis (les fanfares). Au XVIIe les subtils pointillés de Le Gascon. Au XVIIIe les mosaïques de Padeloup et de Monnier, à répétition, ou inspirées de la faïence de Rouen ; les riches dentelles Pompadour inspirées de la serrurerie ; les admirables plaques Louis XV. Au XIXe le matériel de fers de l'Empire et de la Restauration, les filets XIXe, la série des dorures extraordinaires, puis les recherches fiévreuses de nouveau. Au commencement du XXe le style établi, dans sa prodigieuse variété, de la reliure à flore ornementale.

TABLE.

La Lithographie. (Exposition générale de la Lithographie à l'École des Beaux-Arts, 1891. *Préface du Catalogue*) 1

Les Lithographes. (Exposition générale de la Lithographie à l'École des Beaux-Arts, 1891. *Gazette des Beaux-Arts*) 23

Raffet. (Exposition des œuvres militaires de Raffet à la salle Petit, 1892. *Gazette des Beaux-Arts*).. 49

Charlet. (Exposition des œuvres de Charlet chez Durand-Ruel, 1893. *Gazette des Beaux-Arts*) 65

Pour connaitre la Lithographie. (Exposition du Centenaire de la Lithographie au Cercle de la Librairie, 1895. *Revue des Arts graphiques*)..... 89

Meissonier vignettiste et graveur. (Exposition des œuvres de Meissonier, salle Petit, 1893. *Gazette des Beaux-Arts*) 99

L'Eau-Forte en France au xixe Siècle. (Exposition nationale de l'Eau-Forte à l'École des Beaux-Arts, 1896. *Préface du Catalogue*) 117

L'Estampe du xixe Siècle. (Exposition universelle de 1900. *Revue de l'Art*) 139

Nos Relieurs. (Exposition de reliure au Cercle de la Librairie, 1892. *L'Art*) 169

La Reliure au début du xxe Siècle. (Exposition universelle de 1900. *Revue de l'Art*) 187

ACHEVÉ D'IMPRIMER

par

L. DANEL, A LILLE,

Le 31 Décembre 1900.

GETTY RESEARCH
3 3125 00986